الهيئة العامة
لقصور الثقافة

كتابات نقدية
67

مقدمة في نظرية الأدب

د. عبد المنعم تليمة

سبتمبر 1997

مقدمة فى نظرية الأدب
د. عبد المنعم تليمة
سبتمبر 1997

الهيئة العامة لقصور الثقافة
كتابات نقدية - شهرية (67)

المراسلات : باسم مدير التحرير
على العنوان التالى
16 أ ش أمين سامى - القصر العينى
رقم بريدى : 11561

كتابات نقدية

الباب الأول

مصدر الأدب

تمهيد

يعكس الأدب - والفن عامة - علاقة نوعية بين الانسان وعالمه. ولهذه العلاقة قوانينها الخاصة التى تميزها عن غيرها من العلاقات الفكرية والعلمية.

ويرجع مصدر كل هذه العلاقات - وغيرها من كافة وجوه النشاط الانسانى وظواهره - الى النشاط العملى للبشر. ذلك أن (العمل) المنتج المهدف بغايات الانسان هو الجوهر الأساسى لهذا الانسان، لأن الانسان كائن عامل، منتج، وعمله الواعى الهادف هو حقيقته، وهو مصدر كل صور ثقافته، فنية وفكرية وتطبيقية وعلمية. فالفكر العلمى يحدد (الجوهر الانسانى) أو (الطبيعة الانسانية) بتفاعل الانسان مع الطبيعة، وسعيه الى السيطرة عليها واخضاعها بتوجيه قواها ومواردها لصالح وجوده، وأداته فى كل ذلك هى عمله. ولم يخرج الانسان من المملكة الحيوانية، ويتميز عن غيره من الحيوانات الا عندما بدأ (يعمل) ويصارع الطبيعة، لينتج ما يفى بأغراض عيشه. وبينما يحاول الحيوان أن يكيف نفسه وفقا لضرورات الطبيعة

وقـوانينهـا وقـواهـا، فـان الانسـان يوجـه جـهـده للتـغلب على تلك الضـرورات والقـوانين والقـوى وقـهـرها والتـحـرر منهـا، بأن يكيف الطبـيـعـة لنفسـه وفـقـا لمطالب حيـاتـه. وفي الوقت الذى يغـيـر فـيـه الانسـان - بالعمل - الطبـيـعـة ويكيـفـهـا حسب أهدافه، فانه يخلق طبيعة ثانية، طبيعة انسانية، هي (طبيعته) هو. فلقد تكونت للانسان - في أثناء العـمل - خـصـائصـه، وتولدت قـدراته ونمت طاقـاته، وتفجرت امكاناته.

والعمل عملية اجتماعية، الأسـاس فيها علاقة البشـر بعضـهم ببعض في مـواجهـة الطبـيـعـة، اذ ينشـأ بين الناس - وهم ينتـجـون عيشـهم - (علاقات انتاج) تمثل النظام الاقتصادى للمجتمع، ومقومه المادى، وبناءه الأساسى الذى ينهض عليه ويعبر عنه ويعكس حقائقه وعلاقاته بناء علوى ثقافى.

فالثقافة - كمصطلح اجتماعى علمى - بناء فوقى للمجتمع، تتـبـدى صـوره في الفن، والأدب، والفكر السـيـاسى والتـربوى، والصياغات الفلسفية والعلمية والقانونية، والعادات والأعراف والمثل العليا، والقيم المفسرة للسلوك العملى في هذا المجتمع.

والبناء الثقافى (الوعى الاجتماعى) في مجتمع بعينه انما هو في مجمله وفي شتى صوره - انعكاس للأساس الاقتصادى (الوجود الاجتماعى) في ذلك المجتمع.

إن ثقافة مجتمع محدد هى تعبير عن علاقات الانتاج السائدة فيه وصياغة للحقائق الأساسية فى واقعه المادى الموضوعى، أى أن الوجود هو الذى يحدد الوعى ويفسره. لكن البناء الثقافى رغم أنه بصورة عامة انعكاس للبناء الأساسى المادى فى المجتمع، فانه ليس انعكاسا آليا وليس تعبيرا سلبيا، فالعلاقة بين الاثنين علاقة تأثير وتأثر دائبة، قانونها التفاعل والتداخل. بل يمكن - فى مرحلة من مراحل تطور المجتمع - أن تسبق الثقافة الأساس المادى وتعمل على تغييره وتقوده نحو هذا التغيير .

الأصل فى بناء المجتمع أن الأساس المادى الاقتصادى لهذا المجتمع هو المفسر لظواهره الثقافية، ومع ذلك فانه لا يجوز تفسير الثقافة بذلك الأساس تفسيرا ميكانيكياً ضيقاً، إن حياة المجتمع من الخصوبة والغنى بحيث لا يمكن رد صورها الثقافية الى العامل الاقتصادى وحده رداً حرفياً جامداً، اذ يتضمن كل شكل من أشكال التعبير الثقافى جوانب فردية وعناصر ذاتية ومبادرات انسانية خلاقة، تجعل منه ظاهرة مركبة معقدة، وتجعل تفسيره بعامل واحد تبسيطا مجافيا للعلم. فإن للثقافة، وهى معبرة عن الواقع وعاكسة لأساسه المادى، استقلالها النسبى عنه وتأثيرها الايجابى عليه، وهى وإن عكست حركته فانها فى ذات الوقت أداة فذة لتغييره. كذلك فان لكل صورة من صور الثقافة - روحية وفنية وفكرية وعلمية - ذلك

الاستقلال النسبى، كما أن لكل منها نوعيته المميزة له، ولكل منها قوانين تطوره الذاتى. وعندما يعتد الفكر العلمى بالعامل الاقتصادى مصدرا ومفسرا لصور الثقافة وأشكالها فإنما ليجعله العامل الأساسى - الأكثر تأثيرا فى محتواها والأكثر حسما فى تطورها - وليس العامل الوحيد، كما أنه يعتد فى ذات الوقت بالعناصر الذاتية والفردية الخلاقة فى تلك الصور والأشكال ، ويفتش عنها ويبرز أهميتها. كما أن الفكر العلمى يرجع بالأمرين معا - الاقتصادى والثقافى - الى أصل واحد، هو العمل، باعتبار أن العمل هو النشاط البشرى الذى يحول موارد الطبيعة الى ثروة، وتتحول خلاله العلاقات الى ثقافة.

إن الثقافة ذات طبيعة اجتماعية لأنها راجعة الى العمل كعملية اجتماعية، فهو مصدرها ومفسرها، هذا هو القانون الشامل، ولكن لكل شكل من أشكال التعبير الثقافى (قوانينه الخاصة) التى لا تتناقض مع ذلك القانون انما تعمل وفق حقائقه العامة. ويقوم الدرس العلمى لأى شكل من أشكال الثقافة على رده - أى هذا الشكل - الى ذلك المصدر وتفسيره به والتعرف على نوعيته الخاصة، كما يقوم على بيان قوانين تطوره.

الفصل الأول

التجريب والتجريد

ولد الفن من العمل ولم ينفصل عنه فى يوم من الأيام ، وتطور (الجميل) من (النافع) ولم يتناقض معه عبر تاريخ الفن والانسان. فالعمل - حتي فى أكثر عصور ما قبل التاريخ بدائية، عندما كان النشاط العملى موجها الى الوفاء بالحاجات الضرورية المباشرة للحياة - نوع من الإبداع. فلقد كان الانسان يرى - بصورة غامضة - فيما يصنعه لوناً من السيطرة علي مادته ولوناً من الشعور المبهم بتحقيق الذات عن طريق أولى للخلق والابداع والتشكيل. غير أن هذا كان شعورا مبكرا بفرحة (الصنع) والقدرة على التحويل، لكن هذا الشعور الخلاق لم يتجسد فى أعمال فنية مستقلة. إنما بدأ الفن فى وجوده المتميز عندما صار العمل (انسانيا) أى عندما صار خاضعا لأهداف انسانية واعية. فهنا تحول تاريخ الانسان من أن يكون (تاريخا بيولوجيا) الى أن يكون (تاريخا اجتماعيا) متبديا فى أشكال ثقافية من بينها الفن.

كذلك فان العمل قد صاحبته المعاناة الجمالية ، وتطور معه الشعور الجمالى لدى البشر، وهو الذى طوره وأغناه. لكن هذا

الشعور كان (فرحة فظة) بدائية عندما كان العمل في صورته الأولى الحيوانية، عندما كان العمل متوجها فحسب الى ارضاء الحاجات المعيشية والبيولوجية القريبة. فلما تطور العمل الى صورته الانسانية الواعية الهادفة ونشأت معه حاجات انسانية جديدة تحول ذلك الشعور الجمالى البدائى الى (متعة روحية). وارتباط هذه المتعة الروحية بالحاجة الانسانية يجعل الجميل يتضمن بالضرورة النافع ولا يتناقض معه، إذ يرى الانسان هنا، كمنتج ، أن ما صنعه يحقق نفعا مباشرا ويلبى حاجة عملية قائمة، كما يرى فيه فى نفس الوقت قدرته على الخلق وطاقته الابداعية، وفى هذا أعلى مدارج المتعة الروحية (والجمالية) ومع هذا التطور الذى لحق بالحاسة الروحية المتذوقة وبالشعور الجمالى لدى الانسان، كانت حواسه الخارجية – البصر والسمع والشم، والذوق واللمس – قد تهذبت خلال النشاط العملى. فقد صقل العمل حواس الانسان، وانتقل بها – عبر ملايين السنين – من ضيق الحاجة العملية الخشنة الى ثراء الحالات الشعورية والاحساسات الانسانية. فاذا كان النشاط العملى للبشر مصدرا لثقافتهم وخبرتهم، فانه فى ذات الوقت أساس لتطور حواسهم من صورتها الغريزية البدائية الى صورتها الانسانية الراقية : فلقد أصبحت حواس الانسان الأول حواسا (انسانية) عندما اكتسبت، باعتبارها وسائل للانسان فى صلته العملية بعالمه

الطبيعى والاجتماعى، رهافة ومقدرة بتقدم تلك الصلة وتطورها. فالعين قد اكتسبت وظيفتها الانسانية لما استوعبت عملها النفعى المباشر من نظر ورؤية وابصار، وتجاوزته الى الملاحظة المتعمدة والمراقبة المدققة والرنو المتأمل ، أى صارت العين عينا انسانية لما أصبحت وظيفتها - مع الجانب النفعى العملى - مصدر امتاع واشباع شعورى. وصارت الأذن أذنا انسانية لما صقلت قدرتها على نقل الموجات الصوتية وعلى تمييز أنواعها ودلالاتها.

كذلك تهذبت حواس الشم والذوق واللمس، ونمت طاقاتها على توصيل آثار المنبهات الخارجية الى المخ، فأمدت الانسان بكثير من الخبرات عن عالمه. هكذا كان النشاط العملى للبشر وراء انتقال الانسان الأول من المملكة الحيوانية الى أن يكون صانع تاريخ، ومجتمع وثقافة، وهكذا صدر الفن - أعمالا فنية محددة ومعاناة جمالية وروحية - عن ذلك النشاط العملى. فخلال العمل - الذى أكسب البشر طبيعتهم الانسانية - نمت طاقات الانسان الابداعية ، وتطورت حواسه الروحية والخارجية، وارتقت قدرتها على الاحساس والشعور والمعاناة والتذوق.

أى أن العمل خلال تحقيقه لانسانية الانسان قد أهَّل هذا الانسان لأن يكون مبدعا للفن ومتلقيا له.

***

تتبدى صلة البشر الجمالية بعالمهم في كل وجه من وجوه النشاط الانسانى. لكن هذه الصلة تبلغ أرفع صورها فى شكل محدد من أشكال الثقافة والوعى الاجتماعى وهو الفن. فالمعاناة الجمالية – احدى السمات الأساسية للبشر – تبدو فى علاقتهم بالطبيعة من حولهم، وفى علاقتهم ببعضهم، كما أن الشعور الجمالى ملازم للانسان فى كل إيماءة وكل حركة وكل عمل يقوم به، وفى كل وقع للحياة عليه. وانما تجد تلك المعاناة وذلك الشعور تجسيدهما وكمالهما فى الأعمال الفنية.

ولقد رأينا – فى الفقرة السابقة – أن العمل هو الذى فجّر فى البشر حاجاتهم الجمالية ، وخلق معاناتهم ومشاعرهم، وأرهف حواسهم، ثم هو الذى ساعد على منح تلك الحاجات والمشاعر الجمالية أشكالا مبكرة للتعبير الفنى ظلت مرتبطة به وبغاياته النفعية الى أن تميز الفن – باعتباره أرقى صور العلاقة الجمالية بالواقع – عن العمل. وكانت المحاولات الفنية المبكرة فى ميدان تشكيل المادة غالبا، وهذا منطقى فى المرحلة الباكرة من تميز الفن عن العمل، لأن تشكيل المادة قد تطور عن (التجريب) فى الطبيعة وخاماتها، وعن استخدام أدوات العمل والتعامل معها، فكانت هذه المحاولات الفنية ارتقاء بالتجريب المتصل بالحاجة المباشرة الى أن يكون تشكيلا ذا صبغة جمالية، وافيا بالنافع والجميل فى آن.

ونجد هذه الحقيقة عند جمهرة مؤرخي الفن[١]، عندما يشيرون فى تلك المحاولات التشكيلية الي الطوابع المهنية والحرفية والعملية الواضحة.

لكن الأدب – من بين الفنون – لا يتصل فى منشأ محاولاته الأولى وتطورها المبكر بالتجريب ، انما يتصل بالتجريد ، ويرتد ذلك فى المقام الأول الي اختلاف أداته – اللغة – عن أدوات الفنون الأخرى. وللفنون كلها – ومن بينها الأدب – خصائصها المشتركة – باعتبارها نشاطاً انسانيا نوعيا واحدا له حقائقه من حيث عملية الابداع، وله آثاره من حيث الوظيفة الاجتماعية – لكن هذه الفنون تتمايز بأدواتها. فاذا كان الفن يصدر عن العمل الاجتماعي، فإن دراسة أدوات الفنون من ناحية صلتها بالعمل. ومن ناحية طوابعها الخاصة تعد بداية ضرورية لفهم طبيعة الفن عامة ونوعية كل فن على حدة خاصة. ولقد غلب علي التشكيل ذى الصبغة الجمالية اتصاله بأدوات العمل والتعامل مع الطبيعة والسيطرة عليها، لذلك كان الرمز بالنقش والرسم والنحت ارتقاء لأدوات العمل وتطورا لصلة الانسان بعالمه الطبيعي وخاماته.

أما أداة الأدب – اللغة – فهي أعظم أدوات الانسان فى تعامله مع عالمه وفى السيطرة عليه، لكنها ليست (أداة عمل) كأدوات الانتاج، انما هى أداة أعم، تقف وراء العمل الاجتماعي كله،

ووجودها شرط قيام المجتمع، وهى ليست نتاجا طبيعياً بل هى نتاج اجتماعى يمثل تطور صلة الانسان بعالمه الاجتماعى وعلاقاته. ومن هنا تتخذ صلة أداة الأدب بالعمل الاجتماعى سمات خاصة تتحدد فى ضوئها طبيعتها. كما أن تطور هذه الأداة من النافع الى الجميل، من مجرد (تسمية) الأشياء الى القدرة على تكوين المفهوم والتعميم والتجريد والرمز يتخذ شكلا خاصا. لم يتضح للغة (بعدها الفنى) إلا بمرور ملايين من السنين من التجربة الروحية والاجتماعية والمعاناة الذهنية والجمالية ومن النضج النفسى والعضوى للانسان. وكان تطور اللغة عبر ذلك كله يمثل واحدة من أمجد الحقائق فى تاريخ البشرية، وفى هذا التطور يلاحظ أمران :

الأمر الأول:

أن أداة الأدب (اللغة) تختزن سياقاً تاريخيا واجتماعيا أكثر من أية أداة فنية أخرى. فهي الأداة الوحيدة التي تلتحم بصورة مباشرة متينة بالتطور التاريخى لتكوين الانسان عضويا وذهنيا، كما أنها الأداة الوحيدة التي يواكب نضجها تكوين المجتمعات البشرية ويحدد شروط بقائها . لقد صاحبت اللغة – من جهة الارتقاء العضوى والذهنى عند الانسان – نشأة القدرة علي التفكير وساعدت عليه. كما أنها كانت من جهة تكوين المجتمعات البشرية قوة أساسية من قوى

العمل الاجتماعى وأداة لتنظيم مواجهة البشر للطبيعة وتحويلها الى ثروة.

وقد ظهرت اللغة مع العمل، لكنها لم تكن لغة (كلامية)، بل كانت (كلاما بالاشارة) عن طريق الايماءة والتعبير الوجهى، وكانت حكاية للصوت الطبيعى والحيوانى عن طريق الصيحة والصفير والصرخة. وارتقت قدرة (النطق) لدى الانسان وتحولت الى قدرة (على الكلام البشرى) بتقدم علاقاته بعالمه الاجتماعى وبرقى أدوات عمله باعتباره - أى الانسان - كائنا منتجا لعيشه.

ويشير العلماء هنا - من ناحية بيولوجية وتشريحية - الى أن أجهزة النطق والسمع عند الانسان قد دربت على أداء وظائفها اللغوية الانسانية خلال عملية العمل وبفضلها : فقد نمت فى عملية العمل الاجتماعى مقدرة الانسان وسيطرته العصبية علي جهازه الكلامي، وتحكمه العضلى فى أعضاء ذلك الجهاز. كذلك نضجت الأذن - والأذن عضو أساسى فى نشأة الكلام واللغة البشرية - خلال تلك العملية، فدربت أعصابها، التي تتصل بمراكز الحس فى المخ، واكتسبت وظيفتها ومقدرتها على التمييز - فى الأصوات - بين المهموس والمجهور والبغيض والمحبوب ، والودود والغضوب، والمتناغم والمتنافر.

ويرى العلماء أن الانتقال من (النطق) الى (الكلام) البشرى -

اللغة المنطوقة – قد استغرق من عمر البشرية ملايين السنين، وأنه لم يتم إلا فى عصر تاريخى قريب بالنسبة الى التاريخ الانسانى الطويل. ويبرهنون علي ذلك بحداثة جهاز التنظيم والاتصال – فى المخ – بين الأذن واللسان وبصغر حجم هذا الجهاز . بل إن المخ ذاته – من جهة تكوينه العضوى وحجمه ووظيفته – لاكبر برهان لدى علماء الأنثروبولوجيا والحضارة والتشريح على الصلة الحميمة بين نمو اللغة الانسانية من ناحية وارتقاء أدوات العمل وعاداته وعلاقاته من ناحية ثانية . فحجم المخ لدى الانسان – بالنسبة الي حجم جسمه – أكبر منه لدى أى كائن حى آخر، كما أن تكوين المخ أصبح أكثر دقة وتعقيدا فى ظروف تدرج الانسان وانفصاله عن المملكة الحيوانية، وأصبح أكثر (تخصصاً) فى ظل تطور وسائل العمل وأدواته وتغير ملابساته الاجتماعية.

ويؤكد معظم أولئك العلماء أن وظائف المخ قد تنوعت واكتسبت تخصصها ودقتها فى ظل النشاط العملى للانسان. وعندهم فى هذا السبيل أن جهاز التنظيم والاتصال بين اليد والعين اقدم فى المخ بكثير من جهاز التنظيم والاتصال بين اللسان والأذن، وأقدم بكثير من نمو جهاز الذاكرة واسترجاع الخبرة. ويعقدون الصلة بين هذه النتائج والتطور اللغوى فيرون أن النشاط العملى – بما يتضمنه من علاقات – وراء غزارة المادة اللغوية وتنوعها ونضج هيئاتها

وتراكيبها وتحدد دلالاتها، وهو فى نفس الوقت وراء نضج أجهزة المخ، فنما جهاز الذاكرة ليستوعب تلك المادة اللغوية وليسترجع الخبرة، ونمت أجهزة التنظيم والتحكم بين أعضاء النطق والسمع لضبط انشاء الكلام من طرف المتكلم، وضبط تلقى الكلام من طرف السامع.

كأن ظروف العمل وشروطه وعلاقاته لم تطور أدوات الانسان وحواسه - كما رأينا فى الفقرة السابقة - فحسب بل لقد طورت أيضا أعضاءه وأكسبتها وظائفها الانسانية. وفى اللغة كان ذلك يعني **انتقال الانسان من حيوان يشير الى انسان يتكلم.**

ويفسر بناء اللغة ذاته هذه الصلة التي كشف العلماء عنها بين الطبيعة التاريخية والاجتماعية للغة من ناحية وارتقاء الانسان عضويا وتطور علاقاته الاجتماعية من ناحية ثانية. كما يفسر بناء اللغة ذاته - أكثر من أية ظاهرة ثقافية أخرى - طبيعة النشاط الذهنى الانسانى، وتكوين الثقافات البشرية فى ظل ظروف محددة للعمل الاجتماعى بما يتضمنه هذا العمل من أدوات وعادات وعلاقات.

فالبناء اللغوى - لأية لغة - انما ينهض على وحدات أولية ، هي الوحدات الصوتية، التي لا يزيد عددها فى لغة من اللغات عن بضع

عشرات. والوحدة الصوتية، أو الصوت اللغوى: الفونيم(٢)، لا معنى لها وحدها، انما هى الوحدة الأساسية الصغري التي تبنى منها الكلمات. وتتميز كل لغة بملامحها الصوتية الخاصة. أى أن كل لغة من اللغات تستقل بنظام فونيمى محدد(٣).

ومعنى هذا أن حقائق البناء اللغوى تضع بين يدى الانسان امكانات غير نهائية لاستيعاب كل جزئيات عالمه وتفصيلاته وخبراته. فمن عدد محدود من الوحدات الصوتية – بضع عشرات – يستطيع الانسان أن يبنى عشرات الآلاف من الكلمات وعددا لا يحصى من الجمل. فاذا كانت الوحدة الصوتية – الفونيم – لا معنى لها وحدها ، إذ هي أساس فحسب لبناء الكلمة، فان الكلمة تعد أول جزء له معني فى البناء اللغوى. والكلمة بهذا هى (الاشارة) فى اللغة البشرية.

وهنا يجد العلماء – خاصة علماء الانثروبولوجيا الطبيعية والاجتماعية والثقافية – حدا يقفون عنده ليستخلصوا دلالة هذا البناء اللغوى على التطور العضوى والاجتماعى للانسان، وليكشفوا عن صلة ذلك بالعمل الاجتماعى. وعند هؤلاء العلماء فى هذا الصدد أن الوحدات الصوتية الأولية (الفونيمات) الموجودة فى اللغات البشرية لها نظائر من وحدات صوتية أولية فى النظم الاشارية عند بعض الحيوانات الراقية وأن متوسط عدد الوحدات الصوتية عند الانسان وهذه الحيوانات الراقية يكاد يكون متساويا.

ومع ذلك فان الوحدات الصوتية عند تلك الحيوانات الراقية لم تنم ولم تتعقد فتتحول الى (لغة)، بينما تأسس على الوحدات الصوتية لدى البشر بناء لغوى كامل. ويرد العلماء جمود الأنظمة الاشارية الحيوانية عند الوحدات الصوتية الأولية، الي أن الحيوانات تحيا فى (تجمع) لا فى (مجتمع). فهى بحاجة الى أن (تتفاهم) وليست بحاجة الى أن (تتكلم).

إن حاجات المجتمع الحيوانى محدودة تكاد تستوعبها صيحات النداء والخوف والجوع والشبع والجنس والغزل وما اليها. كما أن الاشارة الحيوانية الى الحاجة انما ترتبط بهذه الحاجة بعينها وقت طلبها، أى أن الأنظمة الاشارية الحيوانية تقصر الاشارة على حدث ماثل مرتبط بالزمن الحاضر، ولا تفصل بين الاشارة والحدث، ولا تشير الى ماض أو مستقبل. لهذا كله كانت الوحدات الصوتية الأولية كافية فى النظام الاشارى عند الحيوانات الراقية ، لأن (تجمع) هذه الحيوانات ليس فى حاجة الى أكثر من الوفاء بمطالبه الضيقة.

أما (المجتمع) البشرى بحاجاته وعلاقاته فانه جعل الانسان (يولد) من الوحدات الصوتية الأولية نسقا اشاريا - هو اللغة البشرية - على قدر لا نهائى من المرونة والسعة والقابلية للتطور.

إن ما يمتاز به الانسان على الحيوان الراقى انما يرتد فى حقيقته الي كون الانسان عاملا وعضوا فى جماعة ، ومع ذلك فإن

هذا الامتياز محدود: فطاقة الذاكرة وسعتها عند الإنسان محدودتان، كما أن طاقة أحباله الصوتية وقدرة الأذن على التمييز بين الأصوات محدودتان أيضـا. وتتناسب بضع عشرات من الوحدات الصوتية الأولية مع طاقة تلك الأجهزة الانسانية المحدودة، لكنها لا تتناسب مع تطور عادات العمل وأدواته، ولا تتناسب مع وجود (مجتمع بشرى). لهذا فان الانسان - وفاء بحاجات نشاطه العملى الاجتماعى - قد بنى (الكلمات) من تلك الوحدات الصوتية القليلة، بنى عشرات الآلاف من الكلمات، التي تتألف منها أعداد لا حصر لها من الجمل والعبارات. وظلت الوحدات الصوتية الأولية لكل مجتمع بشرى تميز ملامح لغته، كما ظلت تلك الوحدات أساسا لبناء لغوى ذى مرونة هائلة، يتسع دائما باتساع التطور العملى والاجتماعى(٤) . لهذا كله كانت اللغة مستودعا للخبرة التاريخية والاجتماعية للجماعة التى تتحدث بها، لأن الجماعة تبنى الكلمات وفقا لحاجاتها العملية.

والأمر الثانى:

إن ارتقاء أدوات العمل وعاداته وعلاقاته قد أدى الى انتقال اللغة من مجرد تسمية الأشياء الى تكوين المفاهيم المجردة والرموز. ويعد هذا الانتقال انضاجا لقدرة البشر على الوعى بعالمهم وعلى صياغة علاقتهم به. ولا شك أن المرحلة الباكرة من نشأة اللغة الانسانية قد

ارتبطت ببساطة العلاقات والخبرات والمعرفة المحدودة بالعالم. ولقد كان يكفى فى ذلك الطور أن ترتبط التسمية بالمسمى بصورة مباشرة، وأن تربط العلامة والاشارة بالموقف بشكل جامد لا يتعداه الى غيره. أى كان يكفى أن تفى اللغة بوظيفتى الاعلام والاخبار. وفى طور ثان أغتنت الخبرة البشرية وارتقت أدوات العمل وتعقدت علاقاته، ووعى الانسان كثرة من ظواهر العالم وجزئياته فنشأت الحاجة العملية الى الارتقاء اللغوى من مجرد التسمية المرتبطة بشىء مفرد والجامدة عند موقف ثابت ، الى المفهوم الدال على مجموعة من الأشياء بينها جامع، أو على مجموعة من المواقف تجمعها علاقة. .

لقد أثمرت عملية العمل الاجتماعى هذا التطور اللغوى، فتحددت للأشياء والظواهر – التي وعاها البشر – أسماؤها، ووضعت للحركات والأحداث أفعالها وتميزت الصفات والأحوال والعلاقات. وكان التطور من العلامة والاشارة الى المفهوم المجرد والرمز معناه تطور اللغة من الوفاء فحسب بوظيفتى الإعلام والإخبار الى الوفاء أيضا بوظيفتى التصوير والصياغة. ووصول الذهن البشرى الى تكوين المفاهيم المجردة وانشاء الرموز هو أولى القرائن المشيرة الى تقدم هذا الذهن والى نمو طاقتى التجريد والتعميم فيه:

فالتجريد هو القدرة على تخليص الصفة المشتركة بين مجموعة

من الجـزئيـات والأشـيـاء والوصـول الى الكليـات من خـلال تحليل الجزئيات ومعرفتها، أو هو انتزاع الكلى من الجزئى بتخليص المعنى من المـادة، بحيث يمكن استحـضـار الشىء من غير أن يرتبط هذا الاسـتـحـضـار بشـروط الوجـود المـادى وبشـروط الزمـان والمكان. والتعميم هو اطلاق هذه الصفات المستخلصة - أو المعانى المجردة - على كل الجـزئيات والأشـيـاء التى تشـتـرك فى تلك الصـفـة ، مع اتسـاع هذه الصـفـة لمـا يسـتـجـد من جـزئيـات وأشـيـاء داخل نفس المجموعة.

ولابد من التنبيه هنا الى أن هناك فرقا واسعا بين ما تصل اليه الطاقات الانسانية فى التجريد والتعميم من مفاهيم مجردة وكليات، وبين (الأفكار المطلقـة). ذلك أن المفـهـوم المـجـرد هو وليد الحـاجـة العملية والخبرة البشرية، ويظل لاصقا بهما دالا عليهما غير بعيد عن المـوجـودات المـادية والخـبـرات الحـيـة، وهو أداة راقـيـة يدرك بهـا الانسان عالمه ويلم بها شتات واقعه ويستصفى بها مغازى خبراته. بينما تفصل (الفكرة المطلقة) بين الأشياء ومفاهيمها، وبين الخبرات ومغازيها، فتجمد هذه المفاهيم والمغازى وتثبتها فى الوقت الذى لا تثبت فـيـه الأشـيـاء والمـوجـودات والخـبـرات، فـيؤدى هذا التـجـمـيـد والتـثـبـيت الى انفـصـال بين الفكر والواقع، والى جـعل المـفـاهـيم والكليات (موجودات ذهنية) خالصة منقطعة الصلة بأصولها الحية.

أى أن جعل المفاهيم المجردة والكليات أفكارا مطلقة - ويتم هذا فى ظروف اجتماعية بعينها سنتبينها فيما بعد[٥] - يزيف الفكر والواقع على سواء، لأنه يوسع الشقة بين ما هو قائم فى الأذهان وما هو قائم فى الأعيان.

ويرد العلماء بروز طاقتى التجريد والتعميم عند الانسان فى المجتمعات القديمة الى العصر الحجرى[٦] الحديث (من حوالى ٥٠٠٠ قبل الميلاد الي حوالى ٣٠٠٠ قبل الميلاد)، لكنهم لا يخلون تجريب الانسان قبل ذلك العصر - وأى تجريب فى أى عصر - من عنصر التفكير والاعمال الذهنى. فاذا كان التجريب يعتمد على اليد - أولى أدوات العمل وأرقاها [٧]- فإن الحذق فى العمل اليدوى يدل فى ذاته على قدرة فكرية. أى أن التجريب وهو ينهض على تنظيم واتصال بين اليد والعين لم يخل حتي فى أكثر العصور بدائية من تنظيم واتصال بين اليد والمخ، أى لم يخل من التفكير. وفيما نحن بصدده من التطور اللغوى، فإننا لاحظنا أن الارتقاء من مجرد النطق الى القدرة علي الكلام البشرى قد قام على تقدم فى التنظيم والاتصال بين اللسان والأذن، وأن هذا التقدم لم يخل من تنظيم واتصال بين اللسان والمخ، أى لم يخل من الفكر. إذ أن الانسان - كما سبق أن ذكرنا - قد بدأ يفكر عندما بدأ يتكلم. كذلك فإننا

لاحظنا - فى طور ثان من أطوار اللغة البشرية - أن الارتقاء من العلامة والاشارة الي المفهوم المجرد والرمز - من اللغة المخبرة المشيرة الى اللغة الصائغة الرامزة - انما كان بارتقاء التنظيم والاتصال بين اللسان والمخ فى ظروف التطور العملى.

فإذا كان التجريب البدائى لم يخل من صور أولية للذكاء الانسانى والعمليات الذهنية البسيطة، فإن الصورة الراقية لتقدم الفكر - وهي الفكر المجرد - ليست إلا نتيجة لتقدم تجريبى وتصورا ذهنيا للخبرة العملية.

هكذا نضج البعد الفني للغة بنضج طاقتى التجريد والتعميم عند الانسان، فإن التطور من العلامة الى الرمز انما يحكى حركة انتقال الذهن البشرى من التعامل مع المادى الملموس الى التعامل مع صورته الذهنية ، ومن استخدام الشيء الي استخدام رمزه: فليست العلامة أو الأمارة الا مخبرا ماديا يعلم بالشيء أو بالظاهرة سواء فى ذلك العلامة الطبيعية التي تنهض فيها الدلالة علي قانون طبيعى، والعلامة الاصطلاحية التي تنهض فيها الدلالة على عرف اجتماعى. أما الاشارة فتقوم علي قدر أكبر من تعيين المشار اليه، كما أنها تقوم - وليس هذا شرطا لازما فى العلامة أو الأمارة - على جانب يرسل الاشارة، وعلى جانب يتلقاها.

وواضح أن هذا الفرق حمل استجابة لمطالب جديدة فى علاقة الانسان بعالمه الطبيعى والاجتماعى. وواضح كذلك أن العلامات والاشارات كانت هي اللغة البشرية فى مراحل التطور الانسانى الأولى، وهي وإن لم تكن لغة (كلامية) إلا أنها دالة علي تطور فكرى استوعبته اللغة البشرية الكلامية ، لأنها أداة الفكر وخازنة خبراته.

وفى اللغة الكلامية كانت تسمية الأشياء حدثا كبيرا، وتحول هذا الحدث الكبير الى فتح انسانى عظيم، عندما تجاوزت التسمية مسماها العينى بشروط وجوده المادية والزمانية والمكانية، الى أن تكون تسمية لكل ما يشترك معه فى شكله ووظيفته . فلفظة (شجرة) هي تسمية لهذا النبات المعروف فى حال وجوده الخارجى المتعين، لكنها – أى هذه اللفظة – تصبح مفهوما ذهنيا فى حال تعميمها علي كل الأشجار. فعملية تكوين المفاهيم تحل المفهوم محل الشىء المدرك وتتيح للانسان أن يتعامل مع مفاهيم دالة علي وفرة من الجزئيات والأشياء . واللغات الانسانية فى كل أطوارها ميالة أبدا – بعد انشاء المفاهيم – الي الارتقاء بها، بتخليصها من الاشتراك، وبالاقتراب بها من النقاء ، لتكون أكثر دقة وتحديدا. ووصول الجماعة الي مفاهيم علي درجة عالية من النقاء معناه أن لغة هذه الجماعة – وهى خازنة خبرتها – قد نضجت الى حد بيان العام

والخاص ، والكشف عن أوجه الاختلاف وأوجه التشابه بين الظواهر والمدركات. ومعناه كذلك أن ما عرفته الجماعة من العالم قد أصبح - مستخلصا ومعكوسا فى المفاهيم المجردة - مخزونا فى لغتها وأداة تتجاوز بها الماثل والحاضر. فاذا كان التفكير بالمفاهيم المجردة ارتقاء من المباشر الملموس والفردى الجزئى، والعيني الماثل الي مفهوماتها الذهنية، فان التفكير بالرموز قد كان ارتقاء بالتجريد نفسه الي درجة عليا تتعدد فيها مستويات الدلالة وتعمق، ويصل فيها الذهن الي خصوبة فكرية تمكنه من ادراك العلاقات والنماذج والصيغ والكليات.

فى الرمز اللغوى نزوع بشرى الى تنقية الخبرة من الجزئية والفردية والمباشرة ، ونزوع بشري الي التحرر من قيد الزمان والمكان. ونزوع بشرى الى الخلاص من الكثافة المادية الغليظة، وتحقيق الرهافة الروحية الشفيفة. وفى الرمز اللغوى مستوي دلالى يزول فيه ما شاب الخبرة من غموض وابهام فتلتئم خبرة الجماعة وتتفتح فيه مقدرة الجماعة علي حفظ خبرتها فى كليات رامزة الي السعادة والشقاء والعدل والظلم والقهر والحرية... الخ. إن التفكير بالرموز معناه امكانية صوغ العالم حسب ما وصلت اليه معرفة أصحاب اللغة بهذا العالم، وحسب خبرتهم العملية فيه. وهذه الامكانية معناها نضج البعد الفنى للغة أداة الأدب.

واضح فى الأمرين السالفين أن أولهما سابق تاريخيا، وهذا حق، لأن الأمر الأول – وهو ارتقاء الانسان من مجرد القدرة على النطق الى القدرة علي الكلام البشرى ، اللغة المنطوقة – قد نضج فى طور تاريخى باكر. لكن الأمرين – مع ذلك – ليسا منفصلين. كما أنهما ليسا متتابعين تاريخيا بشكل آلى. فقد صحب ثانيهما – الارتقاء من مجرد تسمية الأشياء الى انشاء مفاهيمها المجردة ووضع الرموز – أولهما . اذ عندما بدأ الانسان يتكلم فانه فى ذات الوقت قد بدأ يفكر. ونضجت المقدرة الكلامية فى زمن مبكر، فكانت أساسا من أهم الأسس فى قيام المجتمعات البشرية. بينما نضجت المقدرة الفكرية والرمزية فى زمن متأخر نسبياً فكانت أساسا من أهم الأسس فى امكانية صياغة علاقة البشر بعالمهم الطبيعى والاجتماعى لغويا. ولقد تم نضج الأمرين – كما رأينا – فى ظل الظروف العملية(٨) للبشر.

وواضح كذلك أن العالم **وجود موضوعى**. وأن هذا الوجود الموضوعى **سابق على الوعى به**. أى أن المسمى – من شىء أو ظاهرة – موجود وهو فى وجوده الموضوعى سابق على اسمه.

إن العالم بجزئياته من حيث انفرادها واجتماعها، وبأشيائه من حيث خصائصها وأشكالها ووظائفها ، وبظواهره من حيث عمومها

واطرادها، إن هذا العالم قائم خارج الوعي وسابق عليه. وعندما يعى البشر شيئا مما يحيط بهم يضعون الكلمة علامة عليه وإشارة اليه. إن تسمية الشيء ليست إلا استجابة لحاجة عملية. فالكلمة لا توضع إلا وقت طلبها. والذى يحدد هذا الطلب هو تعرف البشر – فى سياق عملهم وعلاقاتهم بعالمهم الطبيعى والاجتماعى – علي جزئية من جزئيات واقعهم، أو على ناحية من نواحى خبراتهم. يتم وضع التسمية للمسمى – علامة واشارة – عندما يقع هذا المسمى فى حيز الوعى الانسانى. فاذا كانت الكلمة استجابة لحاجة عملية واشارة الى الشيء المدرك، فإن التفكير بالمفاهيم المجردة كان استجابة لغنى معرفة البشر بعالمهم وتنوعها واحتواء لكثرة الأشياء والجزئيات التى حصل عليها وعيهم . كما كان التفكير بالرموز ارتقاء بالتجريد وتعميما له وصولا الى الكليات والصيغ الدالة علي تعقد الخبرات والعلاقات. الوعى إذن – لنقل الفكر بكل أشكاله والثقافة بكل صورها ومنها الفن والأدب كما سبق – انعكاس للعالم. واللغة ناقلة لهذا الانعكاس. فهي – إذن – لا تنقل إلا ما أصبح فى نطاق الوعى.

إن العالم ليس لغة(٩) . كما أنه ليس عقلا (١٠). انما هو وجود موضوعى قائم خارج وعى البشر به وسابق على هذا الوعى. واللغة – أية لغة – إنما تنقل وعى الجماعة – صاحبة هذه اللغة – بهذا العالم

ومعرفتها به وخبرتها فيه. ويتبدى هذا النقل فى صيغ رياضية وتأملية وعلمية، وهذه الصيغ يمكن للجماعات البشرية الأخرى فهمها إذا نقلت الى لغاتها. أما الصيغة الأدبية القائمة علي البعد الفنى للغة الجماعة فليست كتلك الصيغ فى سهولة فهمها من الجماعات البشرية الأخرى، لأن هذا البعد الفنى هو فى حقيقته طرائق التفكير الرمزى وأساليبه، وهى تختلف من جماعة بشرية الى جماعة بشرية أخرى. إن البعد الفنى للغة من اللغات هو ثمرة الخبرة الخاصة لأصحاب هذه اللغة. لذلك فإن أدب كل جماعة – لنقل كل مجتمع – انما يعكس بشكل خاص علاقة هذه الجماعة بعالمها الطبيعى والاجتماعى بما تتضمنه هذه العلاقة من عمل اجتماعى وتجربة روحية ومثل أخلاقى أعلى. إن لكل جماعة طرائقها الخاصة فى (تمثيل) عالمها ، ومن ثم فان لكل لغة طريقتها فى (تصوير) هذا العالم.

الهوامش :

(١) راجع بحثا كتبه هـ. د. جن H.D. Cunn بعنوان : Anthroplogy and art ص ١٠٥ فـى Men and Cultures, Iondon, 1960 وراجع كذلك مادتى (الفن : Art) و (الجمال : Beauty) ص ٦٤ وما بعدها وص ١١٢ وما بعدها فى المجلد الأول من The Great ideas G. B.2

اعتمد فى الرجوع الى بعض الأصول - على نشرة مجموعة سنة ١٩٥٢ م Gteat books of the western world وفى هذه الحالة فاننى أذكر اسم المؤلف وعنوان الكتاب ثم أضع بين قوسين الحرفين (.G.B) اشارة الى المجموعة، ويتلو الحرفين رقم الكتاب فى المجموعة.

(٢) Phoneme

(٣) Bloomfield, Leonard : Ianguage, New york 1961, p. p. 74 ff.

(٤) ارجع الى المراجع المذكورة فى الهامشين السابقين، وراجع كذلك :
Vygotsky, L. S.: Thought, and Language, London 1962, p.p. 43 ff وكذلك الى بحث كتبه : Thomas A. Sebeok بعنوان : Communication in animals and in men
Readings in the sociology of Language, Edited by Joshua A Fishman, 1968, p. 14.

(٥) فى الفصل الثالث : (الاغتراب فى المجتمع: الواقع أسطورة) فى هذا الباب.

(٦) Neolithic Age

(٧) اعتد علماء الانسان والحضارة (بيد الانسان) اعتدادا ملحوظا من جهة

التطور العملى والفكرى على السواء. فاليد الإنسانية ليست (عضو عمل) فحسب، بل هى - بخصائصها ووظائفها - ثمرة للعمل أيضا. لذلك فهى تختلف عن يد الحيوان اختلافات أصيلة تجعلها لا تقوم بوظائف الحركة والارتكاز والقبض فحسب، بل تقوم بعمليات دقيقة تعتمد على مجموعة من العضلات تخضع فى التنظيم والتوجيه للجهاز العصبى عند الانسان. ومن جهة دور اليد فى (التجريد) فان قيامها (بالتجريب) لا يخلو - كما رأينا - من الاعمال الذهنى ، ومن العلماء من يرى أن اليد فى تجريبها انما كانت تعبر - مثلها مثل الأجهزة الصوتية عند الانسان - عن الفكر. لهذا تواكب تطور الفكر مع تطور الخبرات التكنيكية عبر التاريخ الانسانى. ولهذا أيضا فان اليد - من جهة التشكيل الجمالى - جعلت (الفكر) أشكالا. وفى اللغة، فان ما لم تعرفه اليد فى تجريبها وتشكيلها، لم تعرفه اللغة فى مفاهيمها ورموزها، اذ لا يوجد فى اللغة الا ما (تنطق) به اليد: راجع:

- جور دون تشايلد : ماذا حدث فى التاريخ، ترجمة جورج حداد، القاهرة ١٩٥٦ مواضع مختلفة من الفصلين الاولين.

وراجع كذلك:

Engels, (f.), Dialectics of nature, 1966. p. 34. 170-177 203 - 236

وقد تنبه بعض القدماء الى دور اليد فى حضارة الانسان، فلقد علل انكساغوراس (٥٠٠ - ٤٢٨ ق م) Anaxgoras رقى الحيوان على النبات بأنه طليق غير مرتبط بالأرض، ورقى الانسان على الحيوان بأنه له يدين أن اليد خير الآلات ونموذجها راجع

- يوسف كرم : تاريخ الفلسفة اليونانية، القاهرة، النهضة المصرية الطبعة الخامسة ١٩٦٦. ص ٤٣. أما المفكر الجمالى المعاصر ارنست فيشر Ernist Fischer فقد جعل - وهو يفسر الفن بالعمل الاجتماعى -

التجريب (تفكيرا بالايدى) كما جعل التجريد (صورة مختصرة للتجريب). لكنه لانشغاله بالفن عامة – لم يطل الوقفة عند اليد والتجريب فى نشأة اللغة وتطورها، وفى تكوين المفاهيم والرموز اللغوية. راجع :

– إرنست فيشر : ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١م الفصل الثانى.

(٨) راجع من الوجهة الفلسفية والنفسية

- Hegel: The philosophy of history, (G. B. 46) p. 235. 236 52.
- James, (William): The principles of psychology, (G. B. 53), passim

ومن الوجهة التاريخية والاجتماعية راجع الفصل الأول فى مجموعة فريفيه التى جمعها من كتابات كارل ماركس وفريدريك انجلز بعنوان

Sur Ia Iittérature et I' art, Editions sociales, paris. 1954.

ومن الوجهة الأنثروبولوجية راجع الفصل السادس (ص ١٦١) من :

Claude Iévi - Strauss: The savsge mind, london, 1968

(٩) فتحت البنائية Structuralism آفاقا جديدة فى ميادين العلوم الاجتماعية والانسانية وخاصة فى ميدان البحث اللغوى. ولكن كثيرا من البنائيين لا يردون الظاهرة اللغوية الى النشاط العملى، بل يجعلونها هى الأصل المفسر لوجوه النشاط الانسانى.

(١٠) المقصود هنا غلاة المثاليين.

الفصل الثانى

الاغتراب عن الطبيعة :
الأسطورة واقع

كان الانسان أول حياته على الأرض كائنا طبيعيا، ولقد بدأ خطواته نحو أن يكون كائنا انسانيا عندما أخذ يحول الطبيعة – عن طريق العمل – للوفاء بحاجاته. لقد كانت الطبيعة تحدد حاجات ذلك الكائن الأول، وكانت تفرضها عليه، لكنه أخذ بالتدريج يتميز عن الطبيعة وينفصل عنها ويحدد حاجاته ويفرضها على الطبيعة التى صارت – بالعمل الهادف – خادما للانسان ، وبتعبير آخر فإن ظهور الانسان على الأرض كان فى طور متأخر من أطوار تطور الطبيعة. وظل ذلك الانسان زمنا طويلا وهو كائن طبيعى يتطور (من) الطبيعة، ولكنه أخذ بعد ذلك يتحول – بعمله – الى أن يكون كائنا انسانيا يتطور (ضد) الطبيعة. وكان معنى التطور العملى الانتاجى فى تاريخ ذلك الانسان القديم، أنه يحل طبيعته (الانسانية) محل طبيعته (الطبيعية).

وفى الحق أن هذه الطبيعة الانسانية التى تطور اليها الانسان القديم – فى تميزه عن الحيوان وانفصاله عن الطبيعة – ليست سوى طبيعة (اجتماعية) فى المقام الأول : اذ لم يستطع الانسان القديم أن يواجه الطبيعة فردا، بل واجهها جماعة. ولم يستطع أن يعى نفسه الا

خلال وعيه بعلاقاته الجماعية[١]. وظهر فى هذا الصدد أن هناك فروقا جوهرية بين مخ الانسان القديم الذى كان لا يزال (فى) الطبيعة واحدا من كائنات المملكة الحيوانية ، ومخ الانسان العاقل[٢] الذى أخذ يواجه الطبيعة ويسمو عليها. وأهمية هذه الفروق فى أنها تشير الى أن مخ الانسان العاقل يتميز باتصاله بالعمل الواعى المرتبط بنشاط اجتماعى. لذلك كان الانسان القديم يلبى حاجات عيشه بالتكيف الحيوانى مع الطبيعة، بينما أخذ الانسان العاقل يلبى تلك الحاجات بمواجهة الطبيعة بالعمل الجمعى. ولهذا الأمر دلالته الهامة، إذ أنه يعنى **أولا** أن العوامل العضوية – منذ ظهور الانسان العاقل – قد أصبحت أقل شأنا فى تطور الانسان من العوامل الاجتماعية. كما أنه يعنى **ثانيا** الرد على بعض أصحاب علم الاجتماع الانثروبولوجى الذين لم يستطيعوا الكشف عن الطبيعة الاجتماعية للانسان وركزوا على تطور الانسان منفصلا عن تطور العمل الاجتماعى وخبرة الجماعة ، والرد على أصحاب التفسير البيولوجى الذين ركزوا – فى دراسة تطور الانسان – على العوامل العضوية[٣] .

ويمكن القول هنا أن الانسان حقق (انسانيته) عندما تميز عن الحيوان، بأن عرف كيف يصنع أدوات عمله، وأنه حقق (اجتماعيته) فى ذات الوقت لأن العمل عملية اجتماعية، بفضلها قامت المجتمعات

الانسانية.

وفى المجتمع البدائى لم يكن الانتاج جمعيا فحسب، بل كان التوزيع جمعيا كذلك، إذ كان لا يمكن قيام الملكية الفردية لا لوسائل الانتاج ولا لمنتجات العمل، سواء فى ذلك مرحلة الجمع والصيد ومرحلة الزراعة البدائية فى العصر الحجرى الحديث (من حوالى ٥٠٠٠ قبل الميلاد الي حوالى ٣٠٠٠ قبل الميلاد). ويقول الاقتصاديون إن علاقات الانتاج فى تلك المجتمعات البدائية كانت متطابقة مع طابع القوى الانتاجية فيها، ومن شأن هذا أن يؤدى الى المشاعية ويحول دون الملكية الفردية. فإذا كانت ملابسات العمل الاجتماعى وظروفه قد تطورت بالانسان الي تركيب اجتماعى محدد هو (المجتمع البدائى) القائم علي بنية جماعية. فإن تلك الملابسات والظروف نفسها قد أدت الى علاقة بين الانسان البدائى وعالمه تقوم على نظرة (كلية) يرى فيها ذلك الانسان عالمه علي أنه كل واحد بأشيائه وحيوانه وانسانه. أى أن بنية الجماعة البدائية كانت تقوم علي أساس العلاقة (الجماعية) بين أفرادها، وأن هذه الجماعية فى البنية الاجتماعية كانت تتوازى مع (كلية) فى نظرة تلك الجماعة الى عالمها الطبيعى وعلاقتها به، وأن هذه الكلية كانت تنتظم البشر والأشياء والكائنات الحية والظواهر. وفى هذا ما يفصح عن أن الانسان البدائى كان لا يزال غير مفارق تماما للعالم الطبيعى، وأنه

كان لا يزال – فى بعض حاجات عيشه – (عالة) علي ذلك العالم. وترجع تلك البنية فى المجتمع البدائى وتلك النظرة فى علاقة ذلك المجتمع بالعالم الى تخلف أدوات العمل وبدائيتها وقصور الخبرة (التكنيكية) عند البدائيين ونقصها(٤). لكن الانسان لم يستسلم لتلك الضروب من التخلف والقصور والنقص، بل لقد تخطى كل ذلك بأداة فذة خلق بها عالما جديدا، ولم يكن هذا العالم المخلوق (وهما) وانما كان (هدفا) عجزت أدوات الانسان وخبرته العملية عن خلقه. وكانت تلك الأداة الفذة فى يد الانسان البدائى هى **الأسطورة**. فاذا كان العمل الانسانى انما ينهض علي الهدف الواعى، واذا كانت أدوات الانسان وخبرته تقصران عن تحقيق بعض أهدافه، فان الأسطورة – وهي تنجز بالوسائل السحرية والرمزية هذه الأهداف – ليست بعيدة عن العمل نفسه. بل إن الأسطورة تصبح علي مستوى العمل بالفعل عندما لا تنجز هدفا يعجز عن تحقيقه القصور التكنيكى والاجتماعى والمعرفى فحسب، وانما عندما تصوغ وجودا أكثر اكتمالا وجوهرية. فهى هنا (خطة) عمل أمام الانسان وحافز له على انجاز ذلك الوجود المكتمل الجوهرى.

إن الطقوس السحرية عند العشائر الطوطمية والمجتمعات البدائية عامة لم تبعد عن التكنيك البدائى والممارسات العملية فى حياة تلك المجتمعات، كذلك كانت (المعرفة) التى أتاحتها الأسطورة

للانسان البدائى أصلا لكل معارف البشرية بعد ذلك. لقد كانت الأسطورة نبعا للعلم والفلسفة والدين والفن . ونستطيع أن نقول إن الانسان بعد أن نمت قدراته علي تجريد تجريبه العملى وخبرته وتعميمها قد أصبح فى امكانه أن يفكر بالمفاهيم والرموز ومن ثم أصبح فى امكانه أن يصوغ (صورة) لعالم أكثر تطورا وكمالا من عالمه الفعلى، وقد أصبح فى امكانه - فى لحظة تالية من تطوره وارتقاء أدواته وعلاقاته - أن يجعل هذه الصورة الرمزية الأسطورية عملا فنيا أى واقعا حقيقيا. من هنا كانت الأسطورة عند الانسان البدائى خطة عمل لمستقبل قابل للتحقيق.

إن نظرة الانسان البدائى الى العالم سحرية أسطورية - لنقل علاقته الأسطورية بعالمه - قد ارتبطت أولا بدرجة معينة من تطور أدوات العمل والخبرة التكنيكية وهي الدرجة التي وصلت اليها المجتمعات البدائية. وقد ارتبطت ثانيا بتركيب للبنية الاجتماعية ترتب علي تلك الدرجة من تطور أدوات العمل والخبرة التكنيكية فى المجتمع البدائى : ومن الوجهة الأولى رأينا أن البدائى قد اكتسب ثقة بنفسه عندما صنع أدوات عمله فاستطاع أن يطوع الطبيعة وأن يجعلها تخدم مطالب عيشه ووجوده، وبسبب قصور تلك الأدوات وتخلفها ظلت جوانب كثيرة من واقع البدائى غير خاضعة لسيطرته.

كذلك رأينا أن فكر البدائيين قد كان تجريدا ذهنيا لخبرتهم العملية، وأن ذلك الفكر قد وصل الى مفاهيم مجردة ملائمة للجوانب التى سيطر عليها البدائيون فى واقعهم ومفسرة لها. لكن ذلك الفكر استخدم المفاهيم المجردة فى اقامة علاقات ذهنية بين الأشياء المتشابهة، واعتقد البدائيون أن العلاقة التي تنشأ فى الذهن جامعة بين شيئين أو موضوعين هى علاقة حقيقية قائمة فى الواقع، ومن ثم اعتقدوا - تأسيسا على هذه الفكرة - أنهم لو صنعوا نموذجا لشىء فإن ما يقع علي هذا النموذج يقع على الشىء ذاته فى عالم الواقع. أى أن البدائيين أرادوا اخضاع ما لم يخضع لهم فى عالمهم معتمدين على علاقات ذهنية، وعلى المماثلة والتشابه بين الأشياء، ومن هنا آمنوا بإمكان السيطرة على جوانب الواقع التي لم يسيطروا عليها بعد بمجرد انشاء مثال (ذهنى) لهذه السيطرة غير أن هذا المثال الذهنى لم ينفصل عند البدائى عن خبرته العملية، وعن وحى حياته اليومية: فقد أدرك أنه ما دامت الاشياء والموجودات لا تخضع له إلا بالعمل، فان المثال الذهنى الذى خلقه لاخضاع ما لم يخضع بالعمل - لتخلف الادوات والخبرة التكنيكية كما سلف - لا يتحقق أيضا إلا بعمل، وكان هذا العمل هو الطقس السحرى، الذى كان - عند البدائى - عملا على مستوى العمل الانتاجى الفعلى، بل إنه كان قائما فى كثير من خطوات تنفيذه على أدوات العمل الانتاجى

والخبرة العملية البدائية عامة.

الطقوس السحرية اذن – فى الطور البدائى من التطور البشرى – أساليب عمل غرضها السيطرة على الجوانب التي تخلفت أدوات العمل الفعلية عن السيطرة عليها(٦) : إذ يمكن – فى منطق البدائيين – السيطرة علي تلك الجوانب باغراء الطبيعة أو باسترضائها أو بخداعها أو بتقليدها أو بغير ذلك مما عرفته الطقوس السحرية. وفى العصر الحجرى القديم(٧) – مرحلة (جمع المآكل) كما يسميها جوردون تشايلد(٨) – أراد الانسان كبح جماح الطبيعة، واتقاء أخطارها بطقوس خاصة استرضاها بها، وسعى الى استنزال المطر ووفرة الصيد بطقوس أخرى، كما سعى الي نقل دور المرأة فى الحمل والولادة الى الحيوانات بحثّها على التناسل والتكاثر، والي النباتات بحثّها علي النمو والزيادة وذلك عن طريق طقوس سحرية ثالثة... الخ.

وفى العصر الحجرى الحديث – مرحلة (انتاج المآكل) كما يسميها المؤرخ نفسه – اتسع انفصال الانسان عن الطبيعة باتساع انتاجه لطعامه وباتساع مصادر هذا الانتاج، فقل اعتماده – نسبيا – علي الطبيعة التي أصبح فعالا فيها بعد أن كان عالة عليها. وفى هذا العصر نشأت الزراعة البدائية واستأنس الانسان كثيرا من

الحيوانات . وتطورت الطقوس السحرية لترتبط بهذه الأوضاع العملية الجديدة فبرزت طقوس (الخصوبة) التى تجعل الاتصال الجنسى بين الرجل والمرأة ينتج مثيله ، أى ينتج خصوبة فى المحاصيل ويؤدى الي كثرتها . كذلك برزت فى ذلك العصر الاحتفالات الطقوسية المرتبطة بالحصاد وبغيره مما يتصل بالحياة المعيشية والعملية للجماعات البدائية ، كما تطورت طقوس سحرية أخرى كانت قد نشأت فى العصر الحجرى القديم ،خاصة تلك الطقوس المتصلة بلغزى الميلاد والموت. وعلي هذا فان الطقوس السحرية عند البدائيين كانت ذات أغراض عملية، أى أن الطقس السحرى كان عملا، كان (تكنيكا)، كما كان الصانع والساحر فى اهاب واحد ، اذ كان غرض النشاط العملى والممارسة السحرية واحدا وهو اخضاع العالم للانسان «وقد أتى على الانسان حين من الدهر اجتمع لكل فرد فيه صفة الصانع وصفة الساحر فجمعت الصفتان فى نفس الشخص. وكان الغرض من النظرة السحرية ومن النظرة الفنية واحدا فى الحياة البدائية ألا وهو التسلط علي العالم الخارجى مهما كان اعتباره، وضرورة الحصول علي الطعام، وتجنب الألم والموت. وثلث ما نعرف اليوم على الأقل من الأساليب الفنية فى الصيد والقنص والطب ودباغة الجلود وصناعة الأحجار والخشب والعظام والرسم والتحنيط يرجع الى العصر الباليوليثى. وهذه كلها

تمثل تقدما عظيما بالنسبة الى المرحلة الحيوانية»(٩). ومن الوجهة الثانية أى ارتباط النظرة السحرية الأسطورية الي العالم بتركيب البنية الاجتماعية للمجتمعات البدائية، فان الثقافة البدائية أقامت تصورا للعالم علي نسق بناء المجتمع البدائى نفسه : فجمع الانسان البدائى الطبيعة والمجتمع فى كل واحد، ووحد بين الأشياء والأحياء فى وحدة كونية واحدة، وكما أدرك أن للأحياء (نفوسا) فقد جعل للأشياء (أرواحا).

لم يتصور البدائى عالمه الطبيعى جامدا صامتا، بل تصوره حيا مدركا: يسمع ويجيب ، ويتكلم ويرد... الخ. لقد كانت (الجماعية) التى تحدد بنية العشيرة الطوطمية والجماعة البدائية عامة لا تعرف الفصل بين الفرد والمجموع، بل لا تعرف الفصل بين الأحياء والأموات. و (كلية) العشيرة ليست – فى الثقافة البدائية – سوى جزء متحد بكائنات العالم الحية وبأشيائه الجامدة. وفى هذه النظرة الأسطورية الي العالم تتبدى الأرواح حالّةً فى كل مكان، مالئة كل فراغ، ساكنة كل شىء. وتتبدى قوي الطبيعة وظواهرها من أجرام وكواكب وأنهار وبحار ورياح، قوى وظواهر (حية) قادرة على الادراك والفعل والتأثير. كما تتبدى الجوامد من أحجار وجبال وأشجار وصخور كائنات حية قادرة على الفهم والتدبير. وجعلت هذه النظرة الأسطورية بين قوى الطبيعة وظواهرها وجوامدها (علاقات) شبيهة

بما بين البشر فهي تعرف الحب والكراهية، والرضا والغضب، والجنس والزواج والانجاب، والقوة والضعف... الخ. أى أن النظرة الأسطورية بثت فى الطبيعة (انسانية) تعى وتفعل وتؤثر.

ومن الطبيعى فى تصور البدائيين لعالمهم أن تكون آلهتهم علي صورتهم الانسانية، ما دام عالمهم الطبيعى على نسق بنائهم الاجتماعى. وعلى هذا فان (مجتمع الآلهة) انما يقوم على نمط (مجتمع البشر): تتحكم فيه الرغبة والرهبة والعاطفة والنزوة، وتتصارع فيه قوى الخير والشر، ويعرف الحرب والسلام، ويعرف العفو والانتقام، كما يعرف ما يعرفه البشر من علاقات الذكور والاناث. وبين مجتمع الآلهة ومجتمع البشر علاقات تسودها الرحمة والقسوة والشفاعة والقبول والرفض والخداع والاغتصاب، فالآلهة علي نسق مجتمع البشر، فلكل إله منزلته ولكل منهم وظيفته.

ونصل من هذا الى أن العمل الاجتماعى بأدواته وخبراته وعلاقاته قد خلق طاقتى التجريد والتعميم فى الانسان، وبذلك أهّل هذا الانسان لأن يكون على درجة فكرية مناسبة لواقعه التجريبى والاجتماعى. ولما كان العمل فى ذلك الطور الانسانى متخلفا فى ظروفه ووسائله فان الانسان البدائى - مستعينا بالتجريد والتعميم ومفكرا بالمفاهيم والرموز - قد استعان بالأساليب والطقوس السحرية ليتخطى ذلك التخلف، فكان السحر عنده عملا حقيقيا

مستفيدا من التجربة العملية مكملا لجوانب النقص فيها. كذلك كانت الأسطورة – فى ذلك المنطق البدائى – عالما حقيقيا محددا بما وعاه البدائى من معرفة بعالمه الفعلى ومكملا لوجوه النقص فى هذا العالم الفعلى. لقد كانت الممارسة السحرية – فى الثقافة البدائية – عملا غير بعيد عن العمل الانتاجى، كما كانت الأسطورة علما غير بعيد عن الفكر البدائى. وليس شك أن هذه العلاقة السحرية الأسطورية بالعالم كانت تمنح البدائيين قوة فى مواجهة عالمهم الطبيعى والاجتماعى، كما كانت تمنحهم ثقة غير محدودة بإمكان السيطرة على هذا العالم وتوجيهه الى العمل على النحو الذى يحقق غاياتهم. وليس شك كذلك أن التطور العملى الاجتماعى للبشرية فى حضارات المجتمعات البداية كان يواكبه بناء فكرى (رمزى) يسد النقص فى ذلك التطور العملى ويتجاوز تخلفه ويحقق للانسان – أسطوريا – سيادته على عالمه. ولم يكن هذا البناء الفكرى فى حقيقته – كما رأينا – غير انعكاس للواقع العملى فى تلك المجتمعات وللبناء الاجتماعى فيها. كما كان هذا البناء الفكرى – العلاقة السحرية الأسطورية بالعالم – من أهم الجذور التي تفرعت ونمت منها الخبرات التكنيكية والمعارف العلمية والاديان الراقية والفلسفات المثالية(١٠). كذلك كان – وهو ما يعنينا هنا – من أهم الأصول الأولى للفن.

وليست هناك – في التاريخ الفنى – بداية بعينها تحدد (ميلاد) الفن ، لأن النشاط الابداعى ارتبط – كما وضح سابقا – بالنشاط العملى عبر آلاف من السنين فى التطور البشرى. وكان الفن يتميز عن العمل – وان كان لا ينفصل عنه – بمقدار تميز الانسان عن الطبيعة واغترابه عنها وعلوه عليها عن طريق تطور أدوات العمل وما يرتبط بهذا التطور من ظروف وعلاقات. ولا يستطيع مؤرخو الفن والحضارة أن يتحدثوا عن (أعمال) فنية ترجع الي أبعد من الفترات المتأخرة من العصر الحجرى القديم – أطول مراحل التاريخ الانسانى كلها – والي العصر الحجرى الحديث، أى الي تلك المراحل والعصور التي عرفت – اقتصاديا واجتماعيا وثقافيا – بالمجتمعات البدائية. وفى هذه المجتمعات اكتسب الفن قدرا من التميز مستفيدا من ارتقاء التجريب والتكنيك عامة، كما اكتسب (الفكر) قدرا من التقدم ببروز طاقتى التجريد والتعميم. ولما كانت هاتان الطاقتان انما هما فى حقيقتهما تجريد للخبرة العملية وتعميم لها، فان الفكر البدائى اذن هو (الصورة المجردة) للتجريب البدائي. أى أن الفن والفكر البدائيين انما يرجعان الى مصدر واحد وهو العمل البدائى نفسه(١١). لكننا نقول هنا إن كلا من الفن والفكر قد اكتسب فى المجتمعات البدائية – فى أطوارها المتأخرة – قدرا من الاستقلال والتميز، فما العلاقة بين الاثنين بعد استقلالهما وتميزهما

باعتبار كل منهما صورة (ناضجة: نسبيا) من صور الوعي الاجتماعي؟. إن الفن يعكس علاقة نوعية بين الانسان وعالمه. وجوهر علاقة البدائي بعالمه - كما صاغها الفكر البدائي - أنها علاقة سحرية أسطورية وعلي هذا فان الفن البدائي يعكس العلاقة الأسطورية بين الانسان وعالمه الطبيعي والاجتماعي. ولقد سبق القول إن العلاقة الأسطورية بين الانسان والعالم قد كانت منطقا للثقافة البدائية يتفق ودرجة بعينها من الواقع التجريبي والبناء الاجتماعي. فاذا تتبعنا هذا المنطق للثقافة البدائية في صورة محددة من صورها، وهي الفن، وجدنا اتصاله - أي اتصال الفن - بتلك الدرجة من التجريب والبناء الاجتماعي يتبدى في مسألتين:

المسألة الأولى أنه إذا كان المنطق الأسطوري يحقق أهدافا عملية واجتماعية في المجتمع البدائي، تقصر عن تحقيقها أدوات البدائيين ومعارفهم وخبراتهم، فإن الفن كان أداة أولئك البدائيين في تحقيق تلك الأهداف. لقد كان الفن البدائي ذا (مضمون) أسطوري، إذ كان يعكس علاقة سحرية أسطورية بالعالم، ولما كانت تلك العلاقة قائمة على نسق الواقع التجريبي والاجتماعي، فإن ذلك المضمون كان (اجتماعيا) في حقيقته. فإذا كان الأساس في (مضامين) الفنون البدائية هو التعميم الرمزي - إن جاز هذا التعبير - للواقع

التجريبى والاجتماعى، فإن (أشكال) تلك الفنون قد ارتبطت الى حد بعيد بالوسائل والأدوات والأساليب والخامات التى عرفها ذلك الواقع التجريبى البدائى نفسه. ولم يكن (المنطق) الأسطورى عند البدائيين ليتحول الي (فن) لو لم يكن مرتبطا ارتباطا حميما بوحى حياتهم العملية وبنائهم الاجتماعى : فلقد أقام هذا المنطق علاقات ذهنية بين الأشياء المتشابهة، وعامل هذه العلاقات على أنها علاقات حقيقية قائمة فى الواقع فعلا، ونهض علي هذا فى الثقافة البدائية مبدأ القدرة علي إخضاع ما لم يخضع للانسان بانشاء (مثال ذهنى) لهذه القدرة. ولقد ذكرنا فى موضع سابق أن هذا المثال الذهنى للقدرة الانسانية لم يكن بعيدا عن الواقع العملى، وانما كان مستفيدا من تجريد هذا الواقع ذهنياً وساعياً الى اكمال عجزه وقصوره. وبسبب هذا القصور والعجز فى الواقع العملى البدائى فإن المثال الذهنى لسيطرة الانسان علي عالمه ما كان له أن يتحقق فى الواقع، فتحقق فى الفن. أى أن التعميم الرمزى – بعبارة أخرى: تحويل المفهوم الى رمز، والتجريد الذهنى الي تعميم فنى – جعل المنطق الأسطورى فناً أسطورياً.

بهذا كان الفن البدائى تحقيقاً جمالياً لأهداف (واقعية) تعجز الخبرة عمليا عن تحقيقها. أو أنه – أى الفن البدائى – كان تحقيقا لوجود ساع الى الاكتمال ، وجود يتخلق، وجود يصير – فى الفن –

وجودا فعلياً. وهذه الخصيصة فى الفن البدائى لا تجعله مفارقا لعالم البدائيين الواقعى بل تجعله كاشفا لجوانب جديدة لم تكشف بعد فى ذلك العالم ، كما تجعله ارتقاء من (رؤية) المألوف المبذول الى معنى من معانى (الرؤيا) وإن كان - هذا الفن - ليس حلما من أحلام اليقظة أو من أحلام المنام(١٢). فإن تلك الخصيصة لا تجعل هذا الفن - على الرغم من ارتباطه الشديد بالواقع التجريبى - محاكاة أو تقليداً للظواهر العارضة بل تجعله بحثا عن جوهر هذه الظواهر وكمالها. ولعل فى هذا ما يفسر كثرة ما يحققه الفن البدائى من (أمنيات) الانسان البدائى وأهدافه، كما أنه يفسر ارتباط هذه الأمنيات والأهداف بالحاجات العملية لذلك الانسان البدائى .

لقد أراد هذا الانسان أن يأمن الضار وأن يجلب السار، وأراد أن يضمن مصادر لطعامه وحماية لحياته، ورغب فى معرفة الظواهر المؤثرة فى عيشه ووجوده وفى معرفة أسرار ما يحيط بهذا العيش وهذا الوجود من ألغاز وأسرار. وكانت أدواته وخبراته تتيح له تحقيق القليل من كل هذه الأهداف والأمنيات وتعجز عن تحقيق الكثير، لكن منطقه كان يحقق له هذا الكثير معتمدا المماثلة والتشابه بين الأشياء والموضوعات، ومعتمدا المثال الذهنى، أى مؤمنا بأن تحقيق الشىء ذهنيا يحققه واقعيا، وكان تجسيد هذا المثال الذهنى فى الواقع انما

يتم بالفن: فالرغبة التي تحققت للبدائى انما حققها العمل، والرغبة التي لم تتحقق يمكن تحقيقها بعمل آخر هو - طبقا للمثال الذهنى فى القدرة على السيطرة - أن (يرقص) الانسان هذه الرغبة أو يمثلها ، أو يصورها، أو يغنيها أو يشكلها، فاذا رقصها أو مثلها... الخ، تحققت فعلا. لهذا كان فن البدائى عملا ، فلم يكن هذا البدائى يعمد الي ابداع فن، بل كان يعمد الي انجاز هدف عملى، وكان يرى فى (ابداعاته) تحقيقا لأهدافه. ولقد أكد هذا الأمر عند البدائى أنه رأى لهذه الابداعات الفنية (نتائج واقعية)، فكان الصياد (يتحكم) سلفا فى صيده اذا رسمه صريعا وقد دق السهم فى جسمه، وكانت رقصة بعينها يؤديها الصياد قبل عملية الصيد تشعره بالتفوق على الحيوان وتستدرجه اليه وتمكنه منه، كما كان المحارب يهزم عدوه مقدما اذا رسمه مهزوما... الخ. « **ان الصورة كانت هى التصوير والشىء المصور فى آن واحد، وكانت هى الرغبة وتحقيق الرغبة فى الوقت نفسه**. ولقد كان صياد العصر الحجرى القديم يعتقد أنه قد استحوذ علي الشىء ذاته فى الصورة، ويظن أنه قد سيطر على الموضوع عندما يصور الموضوع. وكان يعتقد أن الحيوان الحقيقى يعانى بالفعل من قتل الحيوان الذى تمثله الصورة. فالتمثيل التصويرى لم يكن بالنسبة الي ذهنه إلا استباقاً للنتيجة المطلوبة. وكان من المحتم فى اعتقاده أن يقع الحادث الحقيقى فى أعقاب

التمثيل السحرى له، أو أن يكون متضمنا فيه بالفعل، اذ أن الاثنين لا يفصل بينهما الا ذلك الوسيط غير الحقيقى الذى يتألف من مكان وزمان .

وعلى ذلك فلم تكن وظيفة الفن أن يكون بديلا رمزيا على الاطلاق، وانما كانت هذه الوظيفة متعلقة بالفعل الحقيقى الهادف. ولم يكن الفكر هو الذى يقتل، أو الايمان هو الذى يحقق المعجزة، وانما كان الفعل الحقيقى أى التمثيل التصويرى، أو التصويب علي الحيوان فى الصورة هو الذى يقوم بالسحر. ان فنان العصر الحجرى القديم عندما كان يصور حيوانا علي صخرة، كان ينتج حيوانا حقيقياً. ذلك لأن عالم الخيال والصور، ومجال الفن والمحاكاة المجردة لم يكن قد أصبح فى نظره ميدانا خاصا قائما بذاته مختلفا عن الواقع التجريبى ومنفصلا عنه. ولم يكن قد واجه المجالين المختلفين بعد، وانما رأى فى أحدهما استمراراً مباشراً متجانساً للآخر...»(٥).

ما طبيعة (النتائج الواقعية) التى كان هذا الفن الأسطورى يحققها لأصحابه؟

لا شك أنه كان يمدهم بقوة، ويوحى اليهم بثقة ويقرب أملهم فى السيطرة على عالمهم، ولا شك أيضا أن كل ذلك كان يرتد الى واقعهم العملى فيحكم سيطرتهم عليه، ويفسر لهم - نسبيا - ظواهره.

والمسألة الثانية – وهى لا تنفصل عن المسألة الأولى وانما فصلنا بينهما بغرض الايضاح فحسب – هى أن الجماليات كانت ممارسات عملية، وأن هذه الممارسات العملية كانت ظواهر جماعية. إذ أن الفن البدائى جمعى، ما دام العمل الانتاجى فى المجتمعات البدائية جمعيا.

وما دام الفن فى تلك المجتمعات عملا على مستوى العمل الانتاجى بالفعل. ومادمنا بصدد الأسطورة فاننا نذكر ما سبق أن قررناه وهو أن الفن البدائى انما يعكس علاقة أسطورية تقييم عالما يعكس بدوره البنية الجماعية للمجتمع البدائى. وعلى الرغم من أن النظرة السحرية الأسطورية كانت تجعل الجماعة الانسانية فى وحدة (حيوية) مع عالمها الطبيعى، فان هذه الجماعة – بتطورها العملى الاجتماعى – أخذت تتميز عن عالم الطبيعة وتنفصل عنه وتعمل متماسكة ضده. وبسبب بدائية وسائل العمل وظروفه، وبدائية العلاقات الاجتماعية، فان عملية العمل كانت جماعية كما سبق. وفى مثل هذا النمط الاجتماعى – المجتمع البدائى – لا تتميز (شخصية الفرد) ولا تظهر (الطبقات)، ولما كان الفن عند البدائيين عملا لا يبعد عن العمل الانتاجى لديهم ، فان ذلك الفن البدائى كان جمعياً كعملية العمل الانتاجى تماما حتى لو انتج بعض ابداعاته آحاد من الفنانين.

إن الفن البدائى لم يكن فنا (فرديا) كما لم يكن فنا (طبقيا). لم يكن فنا فرديا لأنه علي مستوى العمل الانتاجى وهو عملية اجتماعية. ولم يكن فنا طبقيا لأن ذلك النمط الاجتماعى - المجتمع البدائى - لم يعرف الطبقات. وقد ظهر فى ذلك المجتمع نوع من الاحتراف فى ميدان الفن، فتميزت جماعة من الفنانين السحرة وأعفتها الجماعة من مشقة العمل الانتاجى، فكان الفنان الساحر - كما يقول أرنولد هاوزر[١٣] - أول مثل للتخصص وتقسيم العمل. علي أن الجماعة لم تنظر الى أولئك الفنانين السحرة المحترفين علي أنهم يعيشون علي فائض انتاج غيرهم، بل نظرت الى فنهم السحرى على أنه عمل انتاجى حقيقى: «وفى الواقع أن هذا الفن السحرى كان مهما فى نظر مجتمع نهاية العصر الحجرى القديم حتى أن السحرة الرسامين ربما كانوا يعفون من واجبات الصيد المرهقة ليتفرغوا للطقوس المعروف عنها أنها أكثر انتاجا. فكان يخصص لهم غالبا قسم مما يأتى به الصيد لقاء اشتراك روحى فى محنه وأخطاره. وأقل مايمكن قوله هو أن الرسوم كانت متقنة الى حد يستدل منه على أنها من عمل صناع مدربين ومختصين...

وهكذا نكاد نتبين ظهور أول الاخصائيين - أى أول من يعيش على فائض اجتماعى من الأغذية بدون أن يساهموا مباشرة فى جمعه. على أنه من المؤكد أن المنتجين لم يعتبروا فضل هؤلاء

الاخصائيين السحرى أقل أهمية من براعة مطاردة الحيوانات ودقة الرامى وشجاعة الصياد(١٤). لقد كان الفن البدائى إذا فنا (انسانيا)، فن بشر لم يتميز فيهم الفرد ولم تتميز فيهم الطبقة لأنهم جميعا بنشاطهم - العمل والفن - كانوا فى طور التميز عن الطبيعة ومفارقتها. كان هذا الفن البدائى واحدة من وسائل (القوة البشرية) فى مواجهتها (للقوة الطبيعية) وفى تميزها عنها وسموها عليها. كما كان ذلك الفن تعزيزا لتماسك الجماعة ودعماً لوحدتها. وعند علماء آثار ما قبل التاريخ ومؤرخى الفن شواهد جمة لهذه الحقيقة الأولية - السمة الجماعية - فى الفن البدائى.

ولسنا هنا بحيث نفصل القول فى تلك الشواهد، فلها مظانها، لكن حسبنا فى هذا السبيل أن هؤلاء العلماء والمؤرخين يرون: أن خروج الجماعة الى الصيد - خاصة فى مرحلة جمع المأكل - وأن خروجها الي الحصاد - خاصة فى مرحلة انتاج المأكل - لم يكن ليتم أغراضه لولا أن الجماعة الانسانية قد اكتشفت - بطول ممارسة وملاحظة - موازاة رمزية لجهدها العملى. ورأت الجماعة أن هذه الموازاة الرمزية توحد أفرادها وتقلل من تعبها تقرب من تحقيق هدفها. كانت هذه الموازاة الرمزية هى الممارسات الفنية المصاحبة للعمل. ولقد أدت هذه الممارسات الفنية - وهى جزء من العمل - الى التحام حركة الفرد بحركة زميله فكانت قوة انجاز عملى. لذلك كانت

أغنيات البدائيين (نداءات عمل)، وكان إيقاعهم (تنظيما) لحركات الأداء العملي. وكذلك أيضا كان كثير من حركات الرقص والتمثيل الجماعي (تدريبا) فعليا لحركات لازمة في العمل الانتاجي وتقليدا يحاكي مقدما الرغبات التي يرجوها البدائيون قبل قيامهم بالصيد أو الحصاد أو الحرب كما يحاكي مقدما الأخطار التي يتوقعونها. وعندهم - كما سبق - أن رقص تلك الرغبات وتمثيلها يحققها وأن محاكاة تلك الأخطار وتمثيلها يبطل آثارها. وفي طور من أطوار التاريخ الفني البدائي استخدمت الجماعة الصورة علامة واشارة، أي لغة اعلام لأغراض عملية خالصة، كما استخدمت التزيين - الوشم مثلا - باعتباره (أوسمة) تمنحها للمهرة والمتفوقين من أبنائها في مجالات العمل.

كانت اللغة في كل تلك الموازاة الرمزية - الممارسات الفنية - تقوم بدور أساسي. إذ أن التعبير كان - كالتصوير والتشكيل والتمثيل - قوة سحرية يصطنعها الانسان للسيطرة على عالمه حسب ما صور له المنطق الأسطوري في ذلك الطور البدائي من تطور المجتمعات البشرية. كان ذلك المنطق الأسطوري (فكرا) يحققه الانسان البدائي عن طريق (عمل) هو الممارسة السحرية وكانت هذه الممارسة تتبدى في (قوة) الكلمة. ولكن (تأثير) قوة

الكلمة قد فاق تأثير التصوير والتشكيل والتمثيل، وذلك انما يرتد الي طبيعة اللغة - كما رأينا فى فصل (التجريب والتجريد) فى هذا الباب - باعتبارها أهم أدوات الانسان فى علاقته بعالمه الطبيعى والاجتماعى.

ومن الوجهة الأولى:

- أى العلاقة بالعالم الطبيعى - كان البدائى يؤمن بتأثير الكلمة على القوى الظاهرة والخفية فى هذا العالم. فقد كان المنطق الأسطورى لدى البدائى يصور له امكانية (التعامل) مع القوى الكونية التى تعى وتستجيب حسب ذلك المنطق، وكانت الممارسات السحرية أدوات للبدائى فى تعامله مع تلك القوى وفى توجيهها لصالحه. ولقد احتلت الكلمة مكانا بارزاً فى تلك الممارسات السحرية باعتبارها قوة مؤثرة فى التعامل مع القوى الكونية. وتوجه البدائى - مصطنعاً التأثير السحرى للكلمة - الي هذه القوى بالضراعة والرجاء وبالأمر والنداء... الخ.

كذلك كانت الكلمة قوة فى علاقة البدائى بعالمه من قبيل آخر وهو أن الكلمة كانت أداة للتحكم فى جزئيات هذا العالم وظواهره كما كانت أداة لمعرفة هذه الجزئيات والظواهر. فقد كانت الكلمة تساوى لدى البدائى الشيء الذى أطلقت عليه تسمية له، ومن ثم فان تسمية

الأشياء كانت تعنى – سحريا – التحكم فى هذه الأشياء ومعرفتها والسيطرة عليها.

ومن الوجهة الثانية :

– أى العلاقة بالعالم الاجتماعى – فان الكلمة كانت قوة اجتماعية يتحدد بها مكان الفرد فى عشيرته الطوطمية كما يتحدد بها (نسبه) فى جماعته البدائية عامة. وكان التحديد يتم فى احتفالات جمعية، لها طقوسها، ويتم فيها (تسمية) كل مولود جديد. وبدون هذه التسمية فان الفرد يظل (غير موجود)، لأن الاسم هو الذى يمنحه – سحريا – وجوده. وذلك لأن الجماعة بتسميتها للفرد انما تعترف به وتعرفه فى أن واحد. إن القوة السحرية للكلمة كانت تجعل الأشياء – إذا سميت – معروفة للجماعة وخاضعة لها، كما كانت تجعل الفرد – اذا سمته جماعته – وجوداً حقيقياً فى الجماعة وقوة من قواها. وكما أدت الكلمة دوراً سحرياً فى تحديد العلاقة داخل الجماعة، فانها قد أدت دوراً سحرياً كذلك فى تنظيم علاقة الجماعة كلها فى مواجهتها العملية للطبيعة. فكانت الكلمة بتكرارها وتنغيمها تخلق ايقاعا يوحد الجهد ويوفره، وينظم الحركات، وينشط القوى، ويثير الطاقات. كما كانت الكلمات تعليمات وتوجيهات تحدد الهدف وتوجه اليه. وكان لكل ذلك أثر فى وفرة الانتاج وجودته، فرد البدائى هذه الوفرة والجودة

الي قوة الكلمات وسحرها.

في الوجهتين السابقتين يتبدى سحر الكلمة وقوة تأثيرها في الفهم الأسطورى للعالم عند البدائيين. فلم تكن الكلمة فى ذلك الفهم أداة صياغة لذلك العالم فحسب، بل كانت تمكن من السيطرة عليه والتحكم فيه وامتلاكه والتأثير فيه.

لم تكن الكلمة وسيلة لنقل الخبرة وتجريد التجربة فحسب، كما لم تكن تنسيقا للنشاط العملى وتنظيما له فقط، بل كانت توجيها للحدث، وتملكا للشيء، وخلقاً اجتماعيا للانسان(١٥) . كانت الكلمة -- سحريا - على مستوى (الفعل). كانت - الي جانب قواها السحرية السابقة فى العالمين الطبيعى والاجتماعى - تعاويذ ورقى: تشفى من مرض وتحمى من ضرر، تجلب سعدا وتبطل نحسا، تنصر حليفا وتهزم عدواً، تنزل مطراً وتوقف سيلا.. الخ. ويمكن القول هنا أن التجريد قد أحل المفهوم محل الكائن، أى أنشأ المفاهيم التي يمكن التعامل بها بدل التعامل بالأشياء. وكان هذا تطورا هائلا مكن البشر من السيطرة على ما عرفوه من واقعهم. كما يمكن القول إن النظرة السحرية الأسطورية عاملت المفاهيم علي أنها كائنات، أى تحول المفهوم فى منطقها الى كائن. ولم يكن هذا (فكرا تجريديا مطلقاً) منقطعا عن واقع البدائيين العملى الاجتماعى وانما كان تجريدا مشدودا الي هدف عملى غايته السيطرة علي جوانب من الواقع لم

يسيطر البشر عليها بعد. وهذا معناه أن المستوى الأول - التفكير بالمفاهيم - قد كان سيطرة علي واقع أنجزته أدوات العمل وأساليب الانتاج وعلاقاته فى المجتمع البدائى، وأن المستوى الثانى - التفكير بالرموز: المنطق الأسطورى والمستوى الرمزى للغة - قد كان سيطرة علي واقع قصرت عن تحقيقه تلك الأدوات والأساليب والعلاقات فى ذلك المجتمع. كان المستوى الأول انعكاس لخبرة البدائى وامكاناته، وكان المستوى الثانى صورة لاشواقه وأهدافه التى تعجز عن تحقيقها تلك الخبرة والامكانات.

فى المجتمع البدائى تميز الانسان - بعمله - عن الطبيعة وانفصل عنها وظل يعمل ضدها، ولقد حقق له هذا انسانيته وطبيعته الاجتماعية. وفى ذلك المجتمع تميز الفن - تعبيرا وتصويرا وتشكيلا وتمثيلا - عن العمل، لكنه لم ينفصل عنه. ولقد حقق هذا للفن نوعيته الخاصة باعتباره صورة من صور الوعى الاجتماعى وشكلا من أشكال الثقافة ودرجة عليا لادراك الواقع جماليا. وفى ذلك المجتمع نظر البشر الى عالمهم نظرة سحرية أسطورية: ناسبت خبرتهم التكنيكية وبناءهم الاجتماعى، وجعلت - سحريا - أحلامهم فى السيطرة على عالمهم وأهدافهم العملية التى تقصر خبرتهم وأدواتهم عن تحقيقها واقعا، وكان الفن عند البدائيين انعكاسا لعلاقتهم

الأسطورية بعالمهم، أى كان أداتهم فى جعل تلك الأحلام والأهداف واقعا . ولم يكن هذا الفن حلماً مفارقا للواقع، وذلك لارتباطه الحميم بالخبرة والأهداف العملية. كما لم يكن فناً طبقيا، بل كان فنا جمعياً، كان قوة للبشر، وسلاحا للانسان فى مواجهته لعالمه.

الهوامش :

(١) راجع : Engels : Dialectics of nature, p. 174-177

(٢) Homo - Sapiens

(٣) راجع :

- Engels : Op. cit., p.p 170-180, 212-221
- E. E. Evans- pritchard Social anthropology- London 1951 passim.

وانظر أيضا الفصل الأول من :

Bronislaw Malinowski - Acientific theory of culture, London 1969 p.75.

وراجع لليفي شتروس تعقيبا علي مالينوفسكي، في :

- Claude - Levi - Strauss, The savage mind. p. 250

(٤) من الدراسات الأنثروبولوجية التي ساعدت على الكشف عن علاقة البناء الاقتصادى بالظواهر الثقافية بصورة عامة وفى المجتمعات البدائية بصورة خاصة دراستان هما:

- A. R. Radcliffe - Structure and function tn priwitive socety, London, 1952
- M. J. Herskovits : Economic anthrobology. 2 nd Ed. New york 1952.

(٥) راجع حول هذه الوجهة الأولى صفحات ٣٤ و ١١١ و ١٧١/١٧٦ من كتاب إنجلز

(Dialectics of nature) وصفحات ١ - ٥ و ٢٢٠/٢٢٣ من كتاب

شتروس (The savage mind) وراجع لشتروس أيضا بحثه "The

في مجموعة توماس سيبوك structural study of myth"
- Thomas A. Sebeok (Ed.) Myth: A Symposium, 1955. p.p. 50, 66.

(٦) Palaeolithic age

(٧) جوردون تشايلد ماذا حدث في التاريخ، ترجمة جورج حداد، القاهرة ١٩٥٦م ص ١٨.

(٨) د. برنال. رسالة العلم الاجتماعية، ترجمة ابراهيم حلمي عبد الرحمن - القاهرة دار الفكر العربي ١٩٤٩، ص ٢٥

(٩) راجع حول هذه الوجهة الثانية بحث شتروس في مجموعة توماس سيبوك المشار اليها سابقا. وكتاب الياد :

M. Eliade: Myth and reality, 1963, Passim

- أحمد أبو زيد : تايلور، القاهرة، دار المعارف، ١٩٥٨ ص ٨٦ - ٩١.

وراجع كذلك مقدمة أبى زيد للفصول التى أشرف على ترجمتها ونشرها من كتاب فريزر (الغصن الذهبى: القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، سنة ١٩٧١) وكذلك عرضه لكتاب مورجان (المجتمع القديم) فى دورية: تراث الانسانية، العدد الأول من المجلد التاسع سنة ١٩٧١م.

(١٠) راجع صفحات ٢٠. ٢١ ومن ١٧٢ الى ١٧٩ فى كتاب إنجلز :

"Dislectics of nature"

وراجع كذلك بحثا كتبه ستوت (D. B. Stout.) بعنوان :

(Aesthetics in Primitvie Societies)

ص ١٨٩ فى مجموعة (Men and Cultures) المشار اليها سابقاً.

(١١) راجع صفحات ١٨٥ و١٩٣ و٢٣١ ومن ١٧٤ الى ١٧٩ فى كتاب انجلز

"Dialectics of nature"

وصفحات ١/٥ و ٧٤/٧٣ فى كتاب شتروس : "The savage mind"

ومواضع متعددة من كتاب ليونارد آدم Leonhard Adam
Primitive art, London, 1954

(١٢) أرنولد هاوزر : الفن والمجتمع عبر التاريخ جـ ١ ترجمة فؤاد زكريا ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر – القاهرة ١٩٦٩، ص ١٨ .

(١٣) المرجع نفسه ص ٣٣.

(١٤) جوردون تشايلد : ماذا حدث في التاريخ ص ٣٧.

(١٥) إننا نفسر الصور الثقافية بردها الى مصدرها: العمل والوجود الاجتماعي. لكن المثاليين يفسرونها تفسيراً افتراضياً تأملياً، أو تفسيراً جزئيا يعزل الظاهرة عن غيرها من الظواهر، ويعزل الظواهر عن مصدرها .

وهاهنا – ونحن بصدد اللغة والأسطورة ومنشأ الفن والأدب في التجربة الاجتماعية للبشر – ثلاثة تفسيرات لثلاثة من المثاليين:

فلقد أصطنع ماكس مولر (١٨٢٣ – ١٩٠٠م) Muller Friedrich Max التحليل اللغوي نهجا في تخريج الأساطير، وانتهى في ذلك الي دقائق لغوية مفيدة. لكنه جعل (الكلمة) أساسا (للفعل).

أما ليفي بريل (١٨٥٧ – ١٩٣٩م) Bruhl, Levy فلم يرد (التصور) الى (التجربة) في ثقافات البدائيين، ولذلك انتهى الي انكار (العقل) عليهم. واستحدث مصطلح ما قبل المنطق (pre-logic) ليذهب به الى أن البدائيين لم يعرفوا (التفكير المنطقي) وانما عرفوا (التفكير بالصور الخيالية). ورتب بريل على ذلك تأويله لكثير من ظواهر الثقافة البدائية.

والمفكر الثالث هو ارنست كاسيرر (١٨٧٤ – ١٩٤٥) Cassirer, Ernst إمام الكانتية الجديدة neo - kantianism الذى جعل في كتابيه اللغة والأسطورة - Language and myth

فلسفة الصور الرمزية - The philosophy of Symbolic forms

ترجم الأول الى الانجليـزية ونشـر فى لندن سنة ١٩٤٦م وترجم الثـانى الى الانجليزية ونشر سنة ١٩٥٣م وعنده للتفكير أشكالا : أسطورية، وتاريخية وعلمية. وجعل دراسة التعبير اللغوى كاشفا عن هذه الاشكال ومحددا لها، ثم اعتمد الغلو المثالى الكانتى فى تأسيس التجربة على المقولات وتفسير الظواهر بصور الفكر وأشكاله وهكذا تقدم المثـالية الوعى على الوجود والمفهوم على الخبرة. راجع :

- Readings in the sociology of language p. 450, 451.
- Jean Piaget: Structuralism, translsted and edited by chaninah Maschler, London, 1971 p. 116 - 117.

وراجع كذلك الفصل الأول من :

- Sapir, Edward: culture, language, and personality, selected essays edited by david G. Mandelbaum, U. S. 1960

والفصل الأول من القسم الأول من كتاب كاسيرر :

- Snbstance and function

فى ترجمته الانجليزية المنشورة سنة ١٩٢٣م.

الفصل الثالث

الاغتراب فى المجتمع

الواقع أسطورة

كان الانسان فى المجتمع البدائى يحقق (طبيعته الاجتماعية) بتميزه عن الطبيعة وسموه عليها عن طريق العمل ضدها واخضاعها لمطالب وجوده. وكان تخلف أدوات العمل وأساليبه فى ذلك المجتمع يفضى الى ضيق المجال الذى يسيطر الانسان عليه من عالمه والى (النظرة الأسطورية) الى هذا العالم، كما كانت بدائية العلاقات الاجتماعية تفضى الى مجتمع تسوده الجماعية فى الانتاج والتوزيع، أى الى مجتمع لا طبقى. لكن المجتمعات البشرية شهدت بنهاية المجتمع البدائى تطورا مطردا فى أدوات العمل أفضى الى سعة المجال الذى يسيطر الانسان عليه من عالمه، وأدت ظروف الانتاج المتطورة والاحتياجات العملية الى بروز دور التجريب والعلم وضمور النظرة المثالية السحرية القديمة، كما أدى تغير العلاقات الاجتماعية الى نشأة المجتمع الطبقى: العبودى، فالاقطاعى، فالرأسمالى.

ومن جهة سعة المجال الذى خضع للانسان فى علاقته بالطبيعة، فإنه – أى الانسان – قد أصبح اليوم فى طريق السيطرة التامة على كوكبه الأرضى، فقد أصبح سطح الأرض وباطنها مجالى نشاط وعمل وسيطرة. بل إن الانسان – بغزو الفضاء – قد بدأ يسيطر علي

كواكب أخرى كالقمر والزهرة والمريخ، قد تصبح – هذه الكواكب – فى مستقبل مرئى جزءاً مستثمرا من عالم الانسان.

ومن جهة تطور أدوات العمل فانه قد سبق القول إن أول هذه الأدوات وأخطرها يد الانسان وعقله. ومنذ أقدم العصور وأكثرها بدائية الي أحدثها وأكثرها معاصرة لم يخل عمل انسانى من عناصر عضلية وذهنية وعصبية، وقد تتفاوت الأعمال فى سماتها الغالبة، لكن ليس من بينها ما هو عضلى خالص وما هو ذهنى خالص.

ومنذ أقدم العصور ومحاولات الانسان دائبة لزيادة قدرة أداته الأولى – يده – وتوفير جهده العضلى. وفى هذا السبيل مر الانسان بالأدوات الحجرية والآلات البسيطة الى الروافع الحديثة والآلات المعقدة كما أن الانسان قد نجح فى هذا العصر الحديث فى تطوير أداته الثانية – العقل – باكتشاف الآلات السيبرنيطيقية. ويمكن القول إن العصر الحديث قد شهد – الثورة الصناعية الأولى : القرن الثامن عشر الميلادى – أداة العمل التى تنهض بجهود (عضلية)، كما شهد – الثورة الصناعية الثانية (الثورة السيبرنيطيقية): النصف الثانى من هذا القرن العشرين – أداة العمل التى تنهض بجهود (عقلية). وفى كل هذه التغيرات يلاحظ أمران:

الأمر الأول : أن هذه التغيرات قد أفضت الى تقسيم العمل والى التخصص فيه. وعلى الرغم من أن المجتمع البدائى كان يقوم على

العمل الجمعى، إلا أنه قد عرف صورة أولية من صور تقسيم العمل، وهى التمييز فى الاعمال على أساس الجنس بين الرجال والنساء، وعلى أساس السن بين الصغار والكبار . لكن المجتمعات الطبقية بعد ذلك وصلت بتقسيم العمل وبالتخصص فيه الى غاية بعيدة. فوضع المجتمع العبودى أصل الفصل بين (الحرفة اليدوية) والزراعة، وأصل التمييز بين العمل الذهنى والعمل اليدوى. وتعمق هذا الفصل والتمييز فى المجتمع الاقطاعى. وفى بداية العصر الحديث تم (التقسيم الثالث) للعمل بظهور الصناعة اليدوية وبداية النظام الرأسمالى. وفى هذا الاسلوب - الصناعة اليدوية - انقسم العمل الى عمليات جزئية وتفاصيل كثيرة، وتحول العامل الحرفى (الكامل) الى عامل صناعى (جزئى) قائم بجزء من عمل وليس بعمل كامل. (وتخصصت) الأدوات كذلك لتلائم انقسام العمل الكامل الى كثرة من العمليات الجزئية. وكان هذا كله تمهيدا لنشأة الصناعة الآلية الرأسمالية الكبيرة.

والأمر الثانى: أن الثورة الصناعية الأولى - منذ قرنين - لم تحل (الماكينة) محل الانسان، وهى توفر (قوته العضلية)، لأن الانسان هو الذى يقوم (بتشغيل) هذه الماكينة. كذلك فان الثورة الصناعية الثانية (الثورة السيبرنيطيقية) - هذا القرن - لم تحل الآلة السيبرنيطيقية محل الانسان، وهى توفر (قدرته العقلية)، لأن

الانسـان هو الذى يقوم (بتـصـمـيم) هـذه الآلة. إن تشـغـيل الانسـان للماكينة - فى الثورة الأولى - قد كان قـائمـا على التحكم البشرى المباشر. أما تشغيل الآلة بالآلة automation - فى الثورة الثانية - فـانه يقـوم على التـحكم الآلى والالكتـرونى، لكنه يثـبت (سـيـادة) الانسـان بدرجـة رفيـعة قـائمـة على القدرة على الوصول الى الأحكام والقرارات واكتشاف الصلة بين مواقف مختلفة وتقدير كل منها على حدة. لقد حقـقت هذه الثـورة الثانيـة للانسـان - فى العشـرين سنة المـاضـيـة - قـدرا من السيطرة على العـالم لم يتح للبشرية فى كل تاريخـهـا، فـقـد خـضـعت للانسـان (الغـايات الثـلاث): غـاية الصـغـر باكتشاف الذرة ونواتها ومكونات الكون وعناصره الأولى.

وغـاية الكبـر بغـزو الفـضـاء والتـأهب لجـعل كـواكب المـجـمـوعـة الشمسية (مجال عمل) للانسان.

وغـاية التـعقـيـد بجعل الآلة السـيبرنيطيـقـية امتـدادا فذا لحواس الانسان وقواه .

أى أن هذه الثـورة قد قـفـزت قـفـزة هـائلة بأدوات الانتـاج ومـواده وأساليبه، وخلصت الانسان المنتج من قدر عظيم من الجهد العصبى واليدوى والذهنى، ففتحت بذلك أوسع الآفـاق لعلاقة جديدة بين البشر وعـالمـهم، تتـحـقق فـيـهـا سـيـادة البشر على هذا العـالم. وعمقت هذه الثـورة التناقض بين (العـمل) و (رأس المـال) فى المـجـتـمـعـات

الرأسمالية، بحيث أصبح من غير الممكن أن تكون هذه الثورة فى أدوات الانتاج لصالح الانسان فى ظل الملكية الخاصة لهذه الأدوات، أى فى ظل المجتمع الطبقى الرأسمالى. والذى يجعل (ثورة أدوات الانتاج) وقواه فى صالح البشرية، هو ثورة فى (علاقات الانتاج الاجتماعية) محورها الانتقال من الرأسمالية الى الاشتراكية.

إن سيطرة الانسان على مجال واسع من عالمه الطبيعى لا تعنى أنه سيطر على (واقعه)، لأن هذا الواقع ليس طبيعيا، بل هو طبيعى واجتماعى. وما هو قائم - موضوعيا - خارج الوعي الانسانى، مستقلا عنه، إن هو الا (المادة). أما (الواقع) فهو أكثر شمولا وتعقدا وغنى، لأنه ينتظم - بجانب ما هو مادى موضوعى - الوجود الانسانى: ينتظم علاقة الانسان بالانسان، وعلاقة الانسان بالطبيعة. وهذا الواقع ليس ثابتا، بل هو فى تطور دائب، وأساس تطوره فعالية الانسان وعمله الواعى المهدف بغاياته. كذلك فان «طبيعة» الانسان نفسها ليست - خلال هذا التطور - ثابتة جامدة، بل هى فى تغير دائب أيضا، اذ الانسان، وهو يعمل ضد الطبيعة تتكون له «طبيعته» هو التى تتخذ «ملامح» بعينها فى كل طور من أطوار التطور، وفقا لملابسات العمل وعاداته وعلاقاته الاجتماعية. أى أن الذى يحدد «صورة الواقع» فى كل مرحلة من مراحل تطوره هو خبرات الانسان

فى العمل ضد الطبيعة وعلاقاته فى المجتمع. والفن يعكس علاقة نوعية – لنقل علاقة جمالية – بين الانسان وعالمه الطبيعى والاجتماعى. أى أنه – الفن – صياغة للعلاقة بين الانسان و (واقعه) بالمعنى الشامل السالف. ولا يعكس الفن «صورة» هذا الواقع وانما يعكس «حركته» وكما أن الواقع متغير أبدا فان «نموذجه» فى الفن متغير كذلك. والذى يحكم التغير فى هذا وذاك مدى ما وصل اليه البشر فى صلتهم العملية بعالمهم الطبيعى، وطبيعة علاقاتهم فى نظامهم الاجتماعى. ولقد سبق القول أن البشرية فى علاقتها بالعالم الطبيعى قد قطعت شوطا هائلا فى تطوير (أدوات الانتاج) منذ انهيار المجتمع البدائى حتى العصر الحديث – أى منذ الألف الرابع قبل الميلاد تقريبا الي هذا القرن العشرين – الذى يشهد الثورة العلمية التكنولوجية أو الثورة الصناعية الثانية، ثورة السيبرنيطيقا(١). وخلال هذه الآلاف الستة من السنين تغيرت (علاقات الانتاج الاجتماعية) فشهد التاريخ الانسانى ثلاث صور لهذه العلاقات : العلاقات العبودية، والعلاقات الاقطاعية، والعلاقات الرأسمالية، فى ثلاثة أنماط من الأنظمة الاجتماعية: النظام العبودى، والنظام الاقطاعى، والنظام الرأسمالى. والأساس فى هذه العلاقات الانتاجية والأنظمة الاجتماعية الثلاثة هو الملكية الخاصة لأدوات الانتاج. أى أن المجتمع الطبقى قد قام – بعد المجتمع البدائى –

نتيجة لنشأة الملكية الخاصة لأدوات الانتاج. وهذه الأنظمة الطبقية الثلاثة – على الرغم من نهوض كل منها فى أول نشأته بدور تقدمى تاريخى – هى مراحل الاستغلال فى تاريخ الانسانية. وفى قلب كل نظام منها قوانين الاستغلال الخاصة به. وتحقق هذه القوانين الحرية للطبقة التي تملك أدوات الانتاج (حرية طبقة السادة فى المجتمع العبودى، وطبقة مالكى الأرض فى المجتمع الاقطاعى، والطبقة البرجوازية فى المجتمع الرأسمالى) .

وتحقق القهر للطبقة التي تنتج (قهر العبيد فى المجتمع العبودى والفلاحين فى المجتمع الاقطاعى، والعمال فى المجتمع الرأسمالى). إن هذا المجتمع قد حول العمل من أن يكون (وظيفة انسانية) الى أن يكون (سلعة)، كما حول العامل المنتج من (انسان) الى (شىء). ولما كان العمل هو الأساس الجوهرى لطبيعة الانسان، وهو الأساس فى علاقته بالطبيعة وفى علاقاته الاجتماعية، فان تحول العمل (الحى) المهدف بغايات واعية للانسان الى عمل (ميت) مؤسس على قوانين الاستغلال ، يفقد الانسان الأساس الجوهرى لطبيعته الانسانية، ويشوهه، ويغترب به عن ذاته، ويمزق شخصيته، ويفصل بينها وبين ما حولها من عالم طبيعى وبينها وبين من حولها من عالم انسانى. لقد اغترب الانسان فى قديم عهده (عن) الطبيعة فتميز عنها وسما عليها وحقق طبيعته الانسانية، وكان الأساس لهذه الطبيعة الانسانية

هو العمل الحى، أى العمل الهادف الى غايات انسانية. لكن الانسان اغترب بعد ذلك (فى) المجتمع بظهور الملكية الخاصة وقيام المجتمع الطبقى، الذى شوه العمل عندما أقامه علي غايات غير انسانية وفقا لقوانين الاستغلال التي تحكم هذا المجتمع، ونتج عن هذا اغتراب الانسان عن نفسه وعن عالمه، باغترابه عن ناتج عمله. وشاهت طبيعته الانسانية بزلزلة أساسها المكين، وهو العمل المبدع المحقق لوجود مبدعه. إن الانسان مغترب طالما هو مستغل. وقد بلغ اغتراب الانسان مداه فى الصورة النهائية الحديثة للمجتمع الطبقى، وهى الصورة التي تمثل غاية تطور المجتمعات الطبقية وآخر طور من أطوارها ونعنى النظام الرأسمالى(٢).

ولقد نهضت الطبقة البرجوازية – فى بداية العصر الحديث وبداية المرحلة الأولى من مراحل نظامها الرأسمالى – بدور تقدمى ضد العلاقات الاقطاعية المتخلفة التى سادت القرون الوسطى. فقد التقت المصالح الاقتصادية والسياسية والاجتماعية للطبقة البرجوازية فى غرب أوربا– فى تلك المرحلة – بمصالح الشعوب ابان انحلال النظام الاقطاعى هناك، وتوجهت كل تلك القوى المتحالفة للقضاء على ذلك النظام. وقامت البرجوازية بدورها التاريخى التقدمى لقيادة التحول من الاقطاعية الى الرأسمالية، وساندها فى اتمام هذا الدور الفلاحون والبرجوازية الصغيرة من أبناء المدن، والطبقة العاملة

الناشـئـة فى ذلك الوقت. وكـان هذا التحـالف وراء الانتصـار الذى حققته الثورات البرجوازية الكبرى فى القرنين السابع عشر والثامن عـشـر وخـاصـة الثـورة الفـرنسـيـة سنة ١٧٨٩م. وعندمـا أقـامت البرجوازية نظامها الرأسمالى علي أنقاض الاقطاع، أصبحت مهمتها المحافظة عليه وحمايته، وانتهى ذلك التحالف القديم .

ولما تم ازدهار الرأسمالية – منتصف القرن الماضى – تحول الدور التقدمى القائد للبرجوازية الي محافظة وجمود وقهر لشعوبها. وفى هذا القرن العشرين بلغت الرأسمالية أعلى مراحل تطورها وآخر هذه المـراحل فى نفس الوقت، وهـى مـرحلة الامـبـرياليـة. وفى هذا التطور الأخير للنظام الرأسمالى برز دور الاحتكارات الكبرى، وبرزت صـورة رأسـمـاليـة الدولة الاحـتكارية ، وهـى الصـورة التي تشـمل الاحتكارات الكبرى مع سلطة الدولة فى أداة واحـدة تصل بـأشكال الاستغلال الرأسمالى وقهر الشعوب الى غايته، وتصارع فى سبيل السيطرة على العالم، فتفجر الحروب وتهدد حضارة الانسان. إن تطور النظام الرأسمالى قد أوجد ظروفا مناسبة لسيطرة الانسان على عالمه وتتبدى هذه الظروف فى الثورتين الصناعيتين اللتين سبق ذكرهما. ولكن طبيعة الاستـغلال التي يقوم عليها هذا النظام قد أوجدت ظروفا لقهر الانسان ودماره. فان الميكنة Mechaniza-tion (استـخدام المـاكينات: الثورة الصناعيـة الأولى). والأتمـتـة

Automation (تشغيل الآلة بالآلة: الثورة الصناعية الثانية) – فى ظل ظروف القهر والاستغلال الطبقى التى ينهض عليها النظام الرأسمالى – تجعل الانسان (شيئا) ضئيلا ملحقا بنظام الانتاج، تجعله (زائدة لحمية فى آلة حديدية) وتحيل وجوده الانسانى الأصيل الى وجود آلى زائف. كذلك فان تقسيم العمل قد كان ضروريا لتقدم وسائل الانسان فى مواجهته للطبيعة، لكن هذا التقسيم فى ظروف الانتاج الرأسمالى، قد فتت (كلية) الانسان وشوه طبيعته الخالقة وقضى على كمال شخصيته. لقد حول النظام الرأسمالى العمل الانسانى من كونه ابداعاً واعياً يهدف الى تحرير صاحبه الى أن يكون سلعة تسيطر على خالقها. فلقد انفصل المنتج عما أنتجه. بل إن ما أنتجه أصبح غريبا عنه، قاهراً له مستبدا به. وبعد أن كان الانسان سيدا بعمله أصبح عبداً لثمرة هذا العمل. وبعد أن كان خالقاً محققا لذاته ووجوده بخلقه، أصبح فاقدا لهذه الذات ولهذا الوجود، بانفصاله عما أنتج وبغربته عنه. إن العمل هنا لا يقوم على الاختيار بل يقوم على الاضطرار ، ومن ثم فإنه لا يتضمن عنصر الابداع والخلق، أى عنصر تحقيق الذات والوجود. والمنتج بهذا يعيش فى هذه العملية وجوداً غريباً عن وجوده الحقيقى، لأنه يحقق غايات ليست غاياته(٣). لقد أصبح الانسان فى فى هذا المجتمع الطبقى مغتربا : عن ذاته التى كان يصنعها بعمله الخلاق، وعن غيره

من البشر بالتقسيم غير الانسانى للعمل، وعن الطبيعة التي كان يسخرها لتفى بحاجاته.

ولقد تنبه المفكرون البرجوازيون - فى طور النشأة التقدمية للبرجوازية - إلى الطبيعة غير الانسانية للنظام الرأسمالى، وحاولوا صياغة مخاوفهم على مصير الانسان في ظل قوانين الاستغلال التي ينهض عليها هذا النظام. لكن الثابت فى تاريخ الفكر أن المجتمع الطبقى - بتقسيمه للعمل وفصله بين الواقع التجريبى والفكر - انما يضع بذور المثالية بحيث تصبح المفاهيم - كما سبق القول فى الفصل السابق من هذا الباب - (موجودات ذهنية) وبحيث يستقل التجريد عن التجريب، فيتعامل الفكر مع المفاهيم بالمفاهيم، وتصبح رموز المنطق واللغة (قوة عليا) فى ذاتها. وينتج عن كل ذلك وهم يقول بسبق الفكر علي الواقع ومفارقة الفكرة للخبرة، وأولوية الوعى على الوجود.

ولقد وجدت فى الفكر الانسانى - منذ المجتمع العبودى - اشارات الي تناقض الملكية الخاصة مع الجوهر الانسانى. لكن تلك الاشارات - بانفصالها عن الواقع التجريبى وما يتصل به من علاقات اجتماعية - ساهمت فى تأسيس (مجتمعات يوتوبية : متخيلة) وفى اقامة (مدن فاضلة) و (جزر سعيدة) ينعم فيها البشر

بالرخاء والوفرة والعدالة . وقد نشط مفكرو البرجوازية فى فترة ميلاد الرأسمالية لاقامة مثل هذه المجتمعات والمدن والجزر، وكان مثلهم الذى احتذوه (المدينة الفاضلة) التي صاغها فكر أفلاطون (حوالى ٤٢٧ - ٣٤٧ قبل الميلاد) plato ، كما كانت (مدينة الله)(٤) التى صاغها القديس أوغسطين (٣٥٤ - ٤٣٠م) Saint Augustine مثلا ثانيا لأولئك المفكرين:

وأول محاولة فى هذا السبيل هى محاولة السير توماس مور (١٤٧٨ - ١٥٢٥م) Sir Thomas More الذى وضع كتابه (اليوتوبيا) أو المدينة الفاضلة(٥)، وارتحل فيه خياله الى جزيرة مثالية متخيلة أسس فيها نظاما اجتماعيا وتربويا يكفل السعادة والوئام، وقسمها الى ما يقرب من خمسين مدينة تعيش فى كل منها أسر متساوية فى عددها ومتشابهة فى أعرافها وتقاليدها .

والمحاولة الثانية (أطلانطا الجديدة)(٦) كانت لمؤسس المنهج التجريبى فرنسيس بيكون (١٥٦١ - ١٦٢٦م) Francis Bacon الذى صدر عن فلسفته التجريبية فلم يقم مدينته على المثال الأخلاقى وانما أقامها على العمل وجعل حكمها للعلماء.

وكانت المحاولة الثالثة (مدينة الشمس)(٧) لشاعر وقس ايطالى هو توماس كامبانيلا (١٥٦٨ - ١٦٢٩م) Tommaso Campa-nella وقد جعل العمل الجبرى أساسا فى مدينته، كما جعل نبلاءها

هم العمال، وجعل حكمها للفلاسفة.

ولقد اشتركت المحاولات الثلاث فى نفى الملكية الخاصة عن المدن الفاضلة، ونبهت الى صلة هذه الملكية الخاصة بالشرور والآثام بين البشر والحروب بين الأمم والشعوب. وهناك محاولات كثيرة أخرى غير الثلاث السابقة (٨)، وكلها تقع فى اطار (التصوير اليوتوبى) لمجتمع بشرى عادل كما تقع كلها فى فترة ميلاد الرأسمالية ومرحلة التنوير فى القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين. لكن ذلك (التصور اليوتوبى) مهد الطريق أمام (فكر يوتوبى)، هو ما اصطلح على تسميته (الاشتراكية الطوباوية أو الخيالية)، فى القرن الثامن عشر، والثلث الأول من القرن التاسع عشر، أى فى مرحلة نضج النظام الرأسمالى، وعصر الثورات البرجوازية، وخيبة أمل المفكرين فى نتائج هذه الثورات، وبروز تناقضات المجتمع الرأسمالى. وآباء هذه الاشتراكية الخيالية من مفكرى البرجوازية هم من سماهم مؤرخو الفكر الحديث (المثلث الذهبى): الفرنسيان سان سيمون (١٧٦٠ – ١٨٢٥) Saint Simon وفرانسو فورييه (١٧٧٢ - ١٨٣٧م) Charles Francois Fourier ، والانجليزى روبرت أوين (١٧٧١ – ١٨٥٨م) Robert Owen .

وهؤلاء قد حاولوا اقامة الدليل (النظرى) على فساد أى نظام قائم على أساس الملكية الخاصة، وحاول بعضهم اقامة الدليل (العملى) على ضرورة الملكية العامة فأقام (مجتمعات تجريبية) على أساس التعاون. وآمن بعضهم بالتقدم وبوحدة التاريخ، لكن منهجهم المثالى وتجاربهم الذاتية لم ينتهيا بهم الى تفسير علمى لحركة التاريخ والى معرفة القوى المحركة لسير المجتمعات(٩) . ولقد انتهى دور هذا الفكر عندما بدأت أزمة الرأسمالية فى منتصف القرن الماضى.

إن ازدهار الرأسمالية قد صاحبه فى نفس الوقت نضج الطبقة العاملة كما صاحب انتهاء الدور التقدمى للبرجوازية بروز الدور الثورى لهذه الطبقة العاملة الفتية. وابان ازمة الفكر المثالى البرجوازى نهض الفكر الثورى، الذى صاغ للقوة الاجتماعية الجديدة نظريتها الاشتراكية العلمية، معتمدا منهجا قائما على تصور علمى شامل للعالم. وقد تمثلت الاشتراكية العلمية خير ما فى الاشتراكية الطوباوية ووقفت منها موقفا نقديا، وجعلتها مع الاقتصاد السياسى الانجليزى والفلسفة الكلاسيكية الألمانية مصادر ايديولوجية لها.

ان الاشتراكية العلمية أقامت على أنقاض الفكر الطوباوى علما هو علم المادية التاريخية، وأصبح الفكر المثالى عامة – بعد قيام هذا العلم – تأملا خاوياً مجافياً لخبرة البشر ومعطلا لتقدمهم. وقد

وضعت المادية التاريخية تحليلا علميا دقيقاً للمجتمع الطبقى، وحددت كل مراحل الاستغلال فى تاريخ الانسان كما حددت قوانين الاستغلال التى سادت فى كل مرحلة من تلك المراحل، وبينت أن اغتراب الانسان انما يرتد الى نشأة الملكية الخاصة لأدوات الانتاج، وأنه لن يختفى إلا بزوالها. وساعد التحليل المنهجى لتطور المجتمعات على بيان القوانين العامة للتطور التاريخى، وعلى بيان قوانين الاستغلال فى النظام الرأسمالى: فبين التناقضات الداخلية فى هذا النظام ، وانغلاقه، وأكد حتمية انهياره باعتباره آخر مرحلة من مراحل الاستغلال فى تاريخ الانسان، وفى نفس الوقت كشف فى المنتجين عن وريث شرعى لحضارة البشرية وثقافتها وصانع لمستقبلها.

بهذا يكون هذاالعلم قد وضع الأسس النظرية لتحويل العالم فى عصرنا: من النضال ضد الرأسمالية ، الى بناء الاشتراكية. ولما كان هذا العلم لا يهدف الى تعديل تصورنا عن العالم، ولا الى تغيير هذا التصور، بل يهدف الى تغيير العالم نفسه، فانه قد وضع بين يدى القوى الثورية سلاحها ودليلها النظرى للانتصار فى معركتها. إنه علم لتغيير العالم ، وأعمق مغزى لهذا التغيير هو نفى الاستغلال ، وزوال الاغتراب، وعودة الانسان الى تحقيق طموحه فى حياة متناغمة: خالقا لنفسه، صانعا لتاريخه، منتجا لثقافته بعمله المبدع.

ولقد كان الفن فى المجتمع البدائى – بصورة غالبة – (حلماً) بسيادة الانسان وأداة سيطرة على عالمه الطبيعى. أما فى المجتمع الطبقى فقد صار الفن – بصورة غالبة كذلك – (وعياً) بالصراع وأداة كشف للعلاقات فى عالمه الاجتماعى. ولقد سبق القول إن (الواقع) انما ينتظم ما هو مادى موضوعى فى علاقة الوجود الانسانى به، أى أن عالم الانسان طبيعى واجتماعى فى آن. لذلك فاننا احترزنا فى التمييز بين فن بدائى وفن طبقى، بالقول بإن ذلك التمييز يتبدى (بصورة غالبة). إذ أن الانسان البدائى – (فى اغترابه عن الطبيعة) – كان يتوسل بالفن لتوكيد (طبيعته الانسانية) و (وجوده الاجتماعى). وفى المجتمع الطبقى توسل الانسان فى (اغترابه فى المجتمع) – بالفن ليكشف جذور اغترابه فى العلاقات الاجتماعية وليؤكد شوقه الى نفى هذا الاغتراب. لذلك كله فإن الفن البدائى كان فناً جمعيا، فن جماعة ساعية الى توكيد (انسانيتها) بمواجهتها لعالمها الطبيعى، لذا كان فنها قوة لتماسكها ودعما لوجودها الاجتماعى. وفى المجتمع الطبقى انقسمت الجماعة الى طبقات وعكس فنها الطابع الطبقى ووجهت الطبقة المسيطرة – فى كل نظام اجتماعى – كل صور الثقافة – ومن بينها الفن – الي صياغة غاياتها وأغراض وجودها، والى حماية هذه الغايات والأغراض والي تبريرها. ولقد حمل الأدب – والفن عامة – فى كل

تاريخه شوق الانسان الى (الجماعة) وتحرقه الى (فردوس الوحدة): وفى هذا السبيل كان هناك دائما – فى كل مجتمع – أدب يكشف جذور الاغتراب ويضعها فى أسطع ضوء فيساعد الانسان على قهر اغترابه، كما كان هناك دائما أدب تقصر رؤاه عن كشف تلك الجذور، فيعكس الاغتراب من قلب الاغتراب ذاته، فلا يساعد على تجاوزه. ويمكن القول هنا إن (المحتوى الطبقى) هو الأساس فى تطور الفنون منذ قيام المجتمع الطبقى وتقسيم العمل وانقسام الجماعة. ولكن ينبغى الاحتراز بأن طبقية الفن ليس معناها التطابق الآلى بين النتاج الفنى والواقع الطبقى، وانما معناها بروز الطابع الطبقى فى هذا النتاج. فالواقع الذى يعكس الفن حركته أعم وأشمل من الحقيقة الطبقية على الرغم من أن تلك الحركة مرئية – فى الفن وفى كل صورة من صور الثقافة – بوجهة نظر طبقية. أى أن الواقع – مادى موضوعى ووجود انسانى – ينتظم (حقيقة موضوعية) يستطيع الفنان العظيم أن يعكس بعض جوانبها أيا كان موقعه الطبقى. وانما يتبدى (العكس المتطابق) فى نتاج صغار الفنانين وضيقى الأفق منهم(١٠) .

إن للفن – كما لكل الأشكال الثقافية – طابعه الطبقى، لكنه فى ذات الوقت يتضمن العناصر الذاتية الخلاقة وله استقلال نسبى ونوعية خاصة بين أشكال الثقافة، كما أنه ليس انعكاسا (مرآويا)

للواقع. ويتصل بهذه المسألة ويعين علي بيانها، التحديد التاريخى: فان كل نظام اجتماعى طبقى يشهد فى أوله فترة (صعود) تقوم فيها الطبقة الصاعدة الجديدة – وهي تكون نظامها على أنقاض النظام القديم – بدور تقدمى وتعبر فيها عن غالبية المجتمع، هذه الغالبية التي تشمل الطبقة المقهورة. وفى فترة الصعود هذه يتبدى المجتمع . وكأنه متجه الى اعادة وحدته المفقودة وتتبدى الطبقة الصاعدة وكأنها معبرة عن جماعة (متحدة)، وهنا تبرز صور الثقافة وأشكالها عاكسة مثلا عليا وأخلاقيات (مجموع منسجم)، ويبرز الفن باعتباره (فنا واحدا) لهذا المجموع. ويؤكد التاريخ الأدبى هذا الأمر: فلقد أبدع أدب الطور الأول المتقدم للنظام العبودى نموذج (البطل العملاق) الذى أكد حضور الانسان فى مواجهة القوى الطبيعية وغيرها من القوى غير الانسانية، وأكد قوته، وصلابته فى الصراع وانتصاره، وجعل الخير خلقا له، والنضارة صفة لملامحه. كما أبدع أدب الطور الأول المتقدم للنظام الاقطاعى نموذج (البطل الأخلاقى) الذى جسد فى اهابه وفى سلوكه المثل الأخلاقى الأعلى للحضارة الدينية فى بواكيرها ذات الطابع الانسانى المتقدم. وأبدع أدب الطور الأول المتقدم للنظام الرأسمالى نموذج (البطل الحر) الذى أكد قيمة الفرد وأعلى من شأن كرامته وحريته. هؤلاء الأبطال كانوا يمثلون (المثال العام) ذا الطابع الانسانى فى مراحل (الصعود)

الأولى فى تلك الأنظمة ، مراحل السعى الى اعادة وحدة الجماعة. لكن سرعان ما تنهار هذه (الوحدة السطحية) عندما تظهر التناقضات فى قلب النظام وينقضى الدور التقدمى الذى تقوم به الطبقة المسيطرة فى فتوتها الأولى وطور نشأتها فى المرحلة المبكرة من هذا النظام، فيشهد النظام فترة (تناجر) لا تنقضى الا بالثورة الاجتماعية. وفى فترة التناحر هذه تعكس الصور الثقافية علاقة الانسان بعالمه الطبيعى والاجتماعى، من زاوية كل من الطبقتين ويصبح الطابع الطبقى للثقافة أكثر بروزا، بحيث تكون هناك (ثقافتان). ثقافة الطبقة المسيطرة وهى الثقافة السائدة، وثقافة الطبقة المقهورة. وبحيث يكون هناك (فنان): فن الطبقة المسيطرة وهو الفن السائد، وفن الطبقة المقهورة. هذا هو الأساس الشامل الذى لا يتناقض معه كون كل صورة من الصور الثقافية – من بينها الفن – تتمتع بقدر من الاستقلال النسبى، وبقوانين تطور مؤسسة على طبيعتها النوعية. كما لا يتناقض معه تَضَمُّن كل صورة من هذه الصور الثقافية لعناصر ذاتية ومبادرات انسانية خلاقة.

واذا كان المجتمع الطبقى قد بلغ غاية تطوره وأخر مراحله فى النظام الرأسمالى في العصر الحديث ، فان الآداب الحديثة – والفنون الحديثة عامة – فى المجتمعات الغربية الرأسمالية تضع بين

أيدى الدارسين ومؤرخى الفن والأدب الشواهد الدالة علي قوانين تطور الفنون والآداب من زاوية الطابع الطبقى لهذا التطور. وفى سبيل بيان هذا التطور فانه يمكن التمييز - بتوسع كبير - بين انتقالتين داخل فترة (الصعود) فى النظام الرأسمالى:

الانتقالة الأولى :

هى الهزة الفاصلة بين انهيار النظام الاقطاعى ونشأة النظام الرأسمالى وقيام البرجوازية، وتستغرق بصورة عامة القرنين السادس عشر والسابع عشر، قرنى (التصور اليوتوبى).

والانتقالة الثانية :

هى نضج النظام الرأسمالى والبرجوازية ومرحلة الثورات البرجوازية، أى الهزة الفاصلة بين تقدمية البرجوازية ومحافظتها، وتستغرق القرن الثامن عشر والثلث الأول من القرن التاسع عشر، زمن (الفكر اليوتوبى: الاشتراكية اليوتوبية أو الطوباوية الخيالية).

واذا كان التصور اليوتوبى والفكر اليوتوبى لم يتمكنا - كما سلف القول - من الكشف عن التناقضات الداخلية فى قلب النظام الرأسمالى ومجتمع البرجوازية، فان الأدب فى تلك الفترة فترة الصعود بانتقالتيها - قد كان أقدر علي هذا الكشف عن - بوسائله

الفنية. وكان شكسبير (١٥٦٤ - ١٦١٦م) Shakespeare, William علما على الانتقالة الأولى وكان جوته (١٧٤٩ - ١٨٣٢م) Goethe, Johann Wolfgang علما على الانتقالة الثانية.

وفى الانتقالة الأولى، كانت معاناة الولادة، ولادة عالم شجاع جديد، وكانت آلام المخاض مبدعة ثرية، اذ كانت تبشر بالوعود النضر والآمال الواسعة والشوق الرفيع الى انسان حر. وكانت ملامح العالم الوليد ثلاثة:

أولها انسان يكسر حدة الولاء للفكر القديم غير العقلانى، ويهدم جدار الرتابة والجمود، ويتحرر من قيود ومخاوف غير مرئية ردتها العصور الاقطاعية الوسيطة الى قوى غير انسانية. ولقد تفتحت فى حركة هذا الانسان مواهب ثرية، وفجرت أشواقه امكانات غنية بغير حدود، فاجتمع لديه تأمل المتفلسف وتجريب العالم وابداع الفنان ورؤية الحكيم وشوق المرتاد، ووقف ازاء العالم معتدا بحريته وارادته واختياره مزهوا باكتشاف ذاته الانسانية الفردة.

وثانيها قوة اجتماعية جديدة وليدة هي الطبقة البرجوازية تتمتع بالقوة والنضارة والنشاط والطموح. كانت وهى تسدد هجماتها الى العلاقات الاقطاعية القديمة، تحقق مصالح لنفسها، وتحقق فى ذات الوقت مصالح للمجموع الشعبى المتحالف معها. وكانت فى هذه الفتوة والنضارة سمحاء سخية اذ كان المثل الأعلى الأخلاقى

والسلوكى والروحى للاقطاعـيـة الآفلة يتـحطم على يديهـا، فـى نفس الوقت الذى كان فيه مثلها الأعلى فى تفتحه الأول مرنا واسع الآماد.

وثالثـهـا نظرة رحـبـة الى العـالم تقـضى علي حـدود الامـارات الاقطاعـية لتقـيم الأوطان الحـديثة، وتقـضى علي الضـيق الانعـزالى لتصل الى الأمة والقومية وتتجاوز الحدود الوطنية والقومية بل تتجاوز حـدود القارة الأوربـيـة لـتـرتاد المـجـهول ولتكشف حـدود هذا العـالم ولتضع خريطة لهذا الكوكب الأرضى.

وهذه الأمور الثلاثة هى مـلامح العالم الوليد ابان عصـر النهضـة الأوربية، مـلامح الحداثة وبدايات النظام الرأسمالى والمرحلة الباكرة من تطور الطبقة البرجوازية. ولقد صيغت هذه الملامح صياغة فنية رفيعة فى أدب شكسبير:

نجد ***الملمح الأول*** - الانسان - حاضراً حضورا أكيدا فى أبطال مآسى شكسبير وملاهيه. وهو - هـذا الانسان - عند شكسبير واقعة فذة ليست مسبـوقة بتصـور متـعال يحدد مثلها الأعلى فى الحيـاة وأفعالها فيها.

الانسـان الشكسـبيرى (فى ذاته) نتاج عقلانية عصـر النهضـة. فـهو مـتـحـرر من الرؤية الكنسـيـة للعـالم، وهـو منصـرف عن الحـيـاة الأخرى التي وعدت بها الفكرية الاقطاعية الي حياته الدنيوية الواقعة. هذا الانسـان حـر التفكير مطلق الإرادة متفتح الوجدان: (أن يكون)

معناها أن يفعل. وفعله (بشرى) حار، ليس بطوليا خارقاً، كما أنه ليس تمثيلا لقوة غير بشرية مفارقة للانسان متعالية على عالمه. ولأن هذا الفعل (بشرى) فإنه يستوعب ثراء العالم الانسانى نفسه، اذ يتبدى فيه الصراع والفعل والاختيار، ويحكمه العقل والقلب والروح والوجدان، وتجتمع فيه الدهشة والحيرة والاكتشاف، والمواقف الباكية والهازلة.

والانسان الشكسبيرى (فى عالمه) موضع الجلال فى المجتمع، ومركز الجمال فى الطبيعة. إن ذاته الفردة قد تأكدت فى هذا العصر، بعد عصور طويلة طمست فيها ملامح الفرد. فالبطل الشكسبيرى مزهو بفرديته التي اكتشفها عصر النهضة، وهى فردية غضة طامحة ثرية، لم تتحول بعد الى (شىء) من الأشياء.

والبطل الفرد الشيكسبيرى ليس وحيدا، بل هو يحيا فى خضم من الحرارة البشرية، والمأساة فى امكانية تأكيد جلال الوجود الانسانى فى هذا الخضم، والملهاة فى التناقض بين جلال هذا الوجود (الذاتى) وما يحتوى عليه ذلك الخضم من نزوات وشرور وآثام. والانسان فى الطبيعة مركز الجمال ليس واحدا من كائنات الطبيعة كما كان فى قديم عهده، بل هو كائن متميز سام. جماله هو الأصل والجمال الطبيعى يقاس عليه، ويستمد معاييره من معايير الجمال الانسانى وهو يتحد – مريدا – بالطبيعة، لكن حركتها

محكومة بحركته، فان مظاهرها تضيء وتشرق فرحا لسروره وبهجته، وانها لتتجهم متجاوبة مع حزنه وغضبته.

ونجد ***الملمح الثانى*** - القوة الاجتماعية الجديدة الوليدة، وهى الطبقة البرجوازية - فى (نمط البطولة) و(المثل الأخلاقى) الشيكسبيرى. فالبطل الشيكسبيرى ليس ذلك المثال الاقطاعى الآفل، كما أنه لم يصبح بعد هذا المثال البرجوازى الجامد الذى صاغه أدب الفترات التالية. واذا كان أبطال شيكسبير من العلية والنبلاء والسادة والأمراء والملوك، فانه قضى على ما يحيط بهم من امارات (النبالة) ونقاوة الدماء الى حد بعيد، وأجرى فى عروقهم دماء (بطل النهضة) الساعى الى رأب الصدع بين الفرد والمجموع، والساعى الى القضاء على التناقض بين مطالب قلبه وشرفه الفردى من ناحية، ومصالح المجموع وشرف الوطن من ناحية ثانية. كذلك لم يتحدد (المثل الأخلاقى) فى تراث شيكسبير بغايات الطبقة العليا، أى بقواعد وأعراف طبقية ضيقة، بل حددته المعضلة الأخلاقية من زاوية هموم (بشرية)، لعلها واحدة من زوايا كثيرة تفسر بقاء هذه الخوالد الشيكسبيرية وسحرها.

ونجد ***الملمح الثالث*** - نظرة رحبة الى العالم - فى صدور شيكسبير عن الذوق الشعبى لزمنه، وفى صياغته للمشاعر القومية الناشئة فى تلك الفترة كما نجده فى تجاوز شيكسبير للمشاعر

القومية المحدودة، الي رحابة انسانية عميقة، فيعقد الأواصر مع الشعوب، ويستلهم تواريخها القديمة، ويجعل من حياة البشر (مسرحا) حياً، تتجلى فيه للانسان انسانيته(١١) الحقة.

وبعد حوالى قرنين عاش جوته – النصف الثانى من القرن الثامن عشر والثلث الأول من القرن التاسع عشر – فى الانتقالة الثانية داخل فترة صعود البرجوازية ونضجها، وهى الانتقالة التي تعبر عن الهزة الفاصلة بين تقدمية البرجوازية ومحافظتها. فى هذه الانتقالة تبدت التناقضات فى قلب المجتمع البرجوازى: من ناحية امكانات ولدتها الرأسمالية لتفتح الانسان وتنمية مواهبه واحترام فرديته وحريته وتقدير لذاته ومشاعره وفكره. ومن ناحية ثانية عوائق أمام الامكانات السابقة، تؤدى فى النهاية الى اغتراب الانسان وضياعه وتمزقه. وكان الجانب الأدبى فى تراث جوته – وهو متعدد الجوانب بصورة غنية – شاهدا فريدا على تلك التناقضات الفعالة فى قلب المجتمع. وهذا الجانب الأدبى فى تراث جوته انعكاس للزلزلة التى أصابت العلاقات الاجتماعية والأبنية الثقافية فى فترة التحول من المثالية الي الواقعية ومن الطوباوية الى العلمية. فهو – أى ذلك الجانب الأدبى فى تراث جوته – يساوى فى الفلسفة مثالية هيجل Hegel, Friedrich (١٧٧٠ - ١٨٣١م) وفى الفلسفة الاجتماعية

طوباوية فورييه، وهما معاصران لجوته[١٢] .

والانسان عند جوته يقهر اغترابه عن طريق (التمرد) لا عن طريق (الثورة). والتمرد هنا رفض للانتحار وتشبث بتأكيد الوجود الانساني، وإن كان يفضي الى الطوباوية. فالانسان عند جوته يناضل وينتهي بالهزيمة، ولكنه يهزم وهو يتشبث بطموح عظيم الي الانتصار. ولعل هذا هو الدلالة الانسانية فى (فاوست Faust): إن فاوست يواصل شوق بروميثيوس[١٣] الى الانعتاق والخلاص، ولكن فاوست بطبيعة المرحلة الاجتماعية، يضيف الى الشوق البروميثيوسى سعيا الى امتلاك (المعرفة الإلهية) ليصير بها الها. إنه يتمرد علي أسباب اغترابه ويفتش عن كمال انسانيته. لقد وضع الانسان بين الله والشيطان، يتنازعه الخير والشر فى معركة وجوده وكماله. ولكن الانسان ليس خيرا ولا شريرا فطرة، انما الخير والشر فيه نتيجة لظروف يمكن معرفتها. غير أن جوته لا يقول هذا بوضوح، وانما يجعل الانسان يجد فى طلب العلم المطلق الذى يحقق به ملكوته. وفاوست نفسه - حتى فى لحظة ضياعه وتفكيره فى الانتحار - يتشبث بتحقيق (ألوهية الانسان). ولقد كان جهاد فاوست لتجاوز العقبات سبيلا إلى الوعى بالذات والتحرر من القيد. إن طموح فاوست الي المعرفة الكلية ومعاناته فى سبيل التحرر من (المحدودية) هما صدى للتمرد علي واقع (يحد) طاقات الانسان

ويقيدها.

أساس المحنة الفاوستية قائم فى العقبات التى تضعها قوى الشر أمام الانسان لتستثمر طموحه لصالحها(١٤).

وهكذا يضع تراث شيكسبير وجوته الشواهد الدالة على الطابع الطبقى فى الأدب، فان (النموذج) الانسانى لديهما لم يتجاوز طبقته، لكن الأدب العظيم استطاع وهو يعكس هذا الطابع أن يكتشف الدائم فى العارض فيصل بذلك الي دلالة انسانية باقية. فالبطل الشيكسبيرى وهو يصوغ مثال البرجوازى ابان فتوة طبقته وطموحها الانسانى، يكتشف فى الانسان فرحته واعتداده بذاته الفردة قبل أن تصبح هذه الذات (فردية مريضة) فى أدب الفترات التالية. و (فاوست) جوته وهو يصوغ مثال البرجوازى ابان تحول طبقته الى الجمود والمحافظة يكتشف فى الانسان جهاده فى كل عصر فى سبيل تفتح امكاناته وفك قيوده وقهر اغترابه.

وتعيش المجتمعات الغربية الرأسمالية مرحلة (التناحر) منذ منتصف القرن الماضى وهى المرحلة التي تبدت فيها التناقضات الداخلية للرأسمالية ، وبرز فيها دور قوانين الاستغلال الرأسمالى، وانتهى فيها دور البرجوازية التقدمى القائد للتحول الاجتماعى وبدأ دورها الجامد المحافظ، وبلغت فيها الرأسمالية أعلي مراحل تطورها وآخر هذه المراحل فى نفس الوقت وهى مرحلة الامبريالية. وفى

عصر تحلل الاقطاع وانهياره كانت البرجوازية توقظ فى الانسانية أحلامها العظيمة فى الحرية والانعتاق، ولكن بعد أن استقر للبرجوازية نظامها الرأسمالى وحققت طموحها الاقتصادى والاجتماعى والسياسى، تبددت تلك الأحلام التي خلدها أئمة الرومانسيين الأوائل فى القرنين السابع عشر والثامن عشر والنصف الأول من القرن التاسع عشر، أصبحت تلك الأحلام حرية للبرجوازية التى سيطرت، وعبودية للطبقة المقهورة. كما أصبحت الاتجاهات الليبرالية البرجوازية - فى الفكر والسياسة والفن وكل الصور الثقافية الأخرى - حامية لتطور الرأسمالية ومبررة لوجودها، ومعادية للآمال الديمقراطية للشعوب. وقبل أن نعرض للموقف الفني والأدبى فى ظل هذه المرحلة نقف وقفة قصيرة عند أمرين.

أولهما أن الرأسمالية حققت - بالثورتين: الصناعية الأولى، والعلمية التكنولوجية المعاصرة - طفرة هائلة فى تطوير (أدوات الانتاج)، ولقد أثرت هذه الطفرة تأثيراً عميقاً فى علاقة الانسان بالطبيعة فحررته من جهود عصبية وذهنية وعضلية كثيرة. ووصلت الآلة فى رقيها وتعقيدها الى حد القيام بعمليات (عقلية) دقيقة ومهام (بشرية) تختزل الزمن وتقرب المسافة وتجعل من العالم مجالا متناولا لسيطرة الانسان. غير أن هذا التقدم الهائل يتحول فى المجتمعات الرأسمالية، نتيجة لأسس الاستغلال الرأسمالى، الى

دمار للشخصية الانسانية، الي اغتراب الانسان. وهذا التطور تاريخيا – ضروري، ولكن لابد من ازالة ما يصحبه من قهر واغتراب، ولا يكون ذلك إلا بالملكية العامة لأدوات الانتاج. فهذه الملكية العامة تتيح للبشر امكانية التدخل الواعي للسيطرة على الطبيعة وتحويلها الي صالح وجودهم، كما تتيح لهم أن يعوا أنفسهم فى عملهم، وأن يجدوا ذواتهم فى نتاج هذا العمل، وأن ينشئوا علاقات اجتماعية يصبحون فيها سادة انتاجهم لا عبيدا له. أى أن (ثورة أدوات الانتاج) لا يمكن أن تكون فى صالح الانسان الا بثورة فى (علاقات الانتاج) مضمونها الإنتقال من الرأسمالية الي الاشتراكية . والحركة التاريخية الرئيسية فى عصرنا هي هذا الانتقال الذى أصبحت به الاشتراكية نظاما عالميا ، نتيجة ثورات اجتماعية ، قام (الوعى الأيديولوجى) بدوره فيها .

وثانيهما أن الفنون والآداب البرجوازية قد حققت (تجاريب تكنيكية) يعتد بها فى كل التاريخ الفنى والأدبى للانسانية. ولقد يلمح شبه بين ما حققته البرجوازية هنا فى ميدان التجريب الفني والأدبى وما حققته فى ميدان الانتاج والتكنولوجيا والعلم بثورتيها الصناعيتين. والمعضلة هنا وهناك – من وجهة فلسفية واجتماعية – واحدة. اذ أن ذلك التقدم فى أدوات الانتاج يفضى الى اغتراب الانسان، ويقوم الوعى الأيديولوجى بدور فى سبيل نفى هذا

الاغتراب، كذلك فان التجريب أهميته الحقيقية فى تاريخ الفن. أى أن للموقف الاجتماعى للفنانين والكتاب دورا أساسياً فى تحديد خصوبة تجاريبهم الشكلية أو عقمها. فالفنان المغترب قد يستسلم لظروف القهر - التي تحول طاقته الإبداعية إلى سلعة وتحول حريته الى وهم - فلا يقف ضدها، ويجد ملجأه فى التجريب الشكلى العقيم. ولسنا نطابق هنا آليا بين (الفن والواقع) ولا بين (المضامين والأشكال)، وانما نريد فحسب - فى هذا الأمر الثانى - أن نشير الي أن للموقف الاجتماعى (دورا أساسياً) فى تحديد أهمية التجريب الشكلى، ولهذه الاشارة بيانها فيما نحن بصدده.

ومن الأصول الفلسفية فى هذا السبيل أن (مادة) الحياة هي التى تحدد صورة هذه الحياة. ولقد سبق القول إن الوجود يحدد الوعى، وأن حقائق الأساس المادى فى المجتمع تفسر صور الثقافة فى هذا المجتمع وتحددها. ومن الأصول الجمالية - حسب الأصل الفلسفى السابق - أن (مضامين) الفنون تحدد (أشكالها). فإذا كان الانسان البدائى - فى اغترابه (عن) الطبيعة - يعمل على قهر (الضرورة الطبيعة) بحلمه بالسيطرة عليها، فإن هذا الحلم قد كان (مضمونا) أساسيا فى فن ذلك الانسان، وكان هذا المضمون مفسرا لأشكال ذلك الفن كما رأينا فى موضع سابق من هذا الباب.

واذا كان الانسان فى المجتمع الطبقى - فى اغترابه (فى) المجتمع - يعمل على قهر (الضرورة الاجتماعية) ، بالوعى بجذور الاستغلال والاغتراب، فإن هذا الوعى هو (مضمون) أساسى فى فن هذا الانسان، ويفسر هذا المضمون أشكال هذا الفن وتجاريبه التكنيكية. وبدهى أن هذا الوعى يكتسب أهمية كبرى فى عصرنا حيث وصل المجتمع الطبقى الى آخر مراحله، والى غاية تطور قوانين الاستغلال والقهر فيه، وحيث أصبح نفى هذا الاستغلال والقهر قضية عملية تتحدد بها مواقف البشر. لهذا ذكرنا أنه اذا كان للموقف الاجتماعى للفنان - فى المجتمعات الطبقية بصورة عامة - دوره الأساسى فى تحديد خصوبة تجاريبه الشكلية أو عقمها فإن هذا الدور يكتسب أهمية أعظم فى عصرنا. فلقد انتهى - فى منتصف القرن الماضى تقريبا كما سبق القول - الدور التقدمى القائد الذى قامت به البرجوازيات الغربية.

فى ذلك الدور كانت البرجوازية تحقق مصالحها وفى ذات الوقت كانت تحقق مصالح لشعوبها، وكان فكرها المثالى يقوم بدوره التنويرى العظيم، كما كان فنها الرومانسى الثورى يخلد نماذج لبطولة الانسان الحر. وبنهاية ذلك الدور بدأت البرجوازية دور محافظتها على مصالحها ، وقهر شعوبها، كما بدأ فكرها المثالى ينحو نحوا متطرفا فى تبرير تلك المصالح وذلك القهر. وبدأت

فنونها الرومانسية تنحو نحوا فرديا غالبا، يعكس غربة الانسان وأزمته. وفى هذا الدور – لنقل فترة التناحر – تخضع الفنون والآداب – وكل صور الثقافة الأخرى – لقوانين الاستغلال التى ينهض عليها النظام الرأسمالى. وتتحول الطاقات المبدعة والمواهب الى سلع وأشياء. ويفقد الفنان والكاتب استقلالهما وحريتهما التى تتحول الى وهم من الأوهام. وتجعل هذه الثقافة من الصيغ الفكرية سندا للواقع الطبقى كما تجعل من الصيغ الفنية مبررا له. إن الفكر البرجوازى – لعجزه عن ادراك القوانين الموضوعية التي تفسر حركة التاريخ والمجتمع – يقع فى مثالية مغرقة. كما أن الفن البرجوازى – لعجزه عن عكس التناقض والصراع فى قلب المجتمع بصورة كاشفة – يقع فى رومانسية غالية. إن السمة الغالبة للثقافة البرجوازية – فى فترة التناحر – أن تخفى الحقيقة – القوانين الموضوعية فى حركة التاريخ والمجتمع – فى الفكر، وأن يخفى الصراع – الصراع الاجتماعى – فى الفن. يساعد على ذلك أن المفكر البرجوازى المغترب، اذ يسعى إلى نفى اغترابه، فإن نهجه المثالى لا يصل به الا الى تأمل متعال. كما أن الفنان البرجوازى المغترب، اذ يسعى الي نفى اغترابه، فان رؤيته الرومانسية لا تصل به إلا إلى ذاتية منعزلة. وفى هذه الثقافة وجدت الاتجاهات الميتافيزيقية مجالات خصيبة لتعبر عن خصامها للعلم وللعقل فى مجالات الفكر الفلسفى

والاجتماعى والجمالى، فقطعت الأصرة بين الفكرة والخبرة، ووضعت تناقضا بين الجميل(١٥) والمفيد. وصاغت هذه الاتجاهات فلسفات فنية ومناهج نقدية تتراوح بين طرفين بعيدين، لكنهما يلتقيان فى نهاية أمرهما - لصدورهما عن النظر المثالى الذى لا يرى من الظاهرة إلا احدى زواياها - على قطع الفن عن سياقه التاريخى والاجتماعى، وقطع الفنان عن مجموع علاقاته الاجتماعية. فقد يعد الفن - فى هذه الفلسفات الفنية والمناهج النقدية - نتاجا ذاتيا خالصا مستلهما من قوى متعالية غير مرئية، أو قد يعد حذقا حرفيا ومهارة لغوية واجتهادا جماليا شكليا. كذلك فان الفنان قد يعد نبيا من الأنبياء وخارقة من خوارق الطبيعة تعلو على الزمان والمكان، أو قد يعد مجرد (وسيط) يتخلق عن طريقه العمل الفنى الذى تنبت صلته بالفنان ومجتمعه بعد تمام خلقه(١٦). إن الفكر المثالى البرجوازى يقصر عن ادراك (القانون الموضوعى) فى التاريخ والمجتمع والفكر والفن على سواء، فتنقطع لديه (الموجودات فى الأذهان) عن (الموجودات فى الأعيان)، وينقطع لديه المفهوم المجرد - وهو انعكاس لواقع - عن خبرته فيتحول الي (موجود ذهنى).

إن القصور عن ادراك القانون الموضوعى هو وقوع فى الذاتية، لهذا فإن المثالية البرجوازية لغرقها فى الذاتية تجعل من الذات خالقا للموضوع، فيصير الواقع وهما من الأوهام. وتفضى هذه

المثالية الذاتية بذلك الفكر الى تفتيت للكليات والى تناقضات وثنائيات متقابلة، والى عزل للظواهر عن سياقاتها، والى تفسير أية ظاهرة بجزء من أجزائها ومن زاوية واحدة من زواياها . ويتبدى هذا فيما نحن بصدده وهو النظر الجمالى بصورة دالة. وذلك أن المثاليات الذاتية فى الفكر الجمالى البرجوازى لا تعزل الظاهرة الفنية عن سياقها التاريخى والاجتماعى فحسب، بل إنها وهى تفسر هذه الظاهرة فى انساق نظرية تأملية تنتقل من النقيض الى النقيض كما مر بنا. ولقد فسرنا ذلك بأن الفكر عندما يفارق الواقع فانه لا يعجز عن التفسير الصحيح فحسب، بل أنه يقع فى التناقض أيضا . ولهذا فإن عجز الفكر المثالى عن ادراك القانون الموضوعى فى المجتمع الرأسمالى، أى قصوره عن الوعى بأسباب الاغتراب والقهر، يؤدى الى واحد من أمرين، الانعزال عن الواقع الموضوعى أو الاستسلام له. وفى تاريخ الفكر الجمالى البرجوازى الحديث والمعاصر ما يؤكد وجهة النظر هذه : فلقد اعتصم هذا الفكر بشعار (الفن للفن)، وكان هذا الشعار رد فعل عنيف لما أثمرته قوانين الاستغلال الرأسمالى من تشويه لكل جليل وجميل، ومن تغريب للانسان، ومن سلب لحرية الفنان واستقلاله، ومن تحويل للنتاج الفنى الى أشياء وسلع. ولم يع الفكر المثالى العلل التى ترتد فى حقيقتها الى تلك القوانين القاهرة، وانما فصل الفن عن أواصره، وجعل له

وجودا (علويا) غامضا وعامل الابداع باعتباره نشاطا مبهما صادرا عن أغوار يصعب سبر كنهها، وجعل وراءه قوى علوية وحدسية ونفسية مجهولة، وأعلى من شأن الذاتية والنسبية والتلقائية والعشوائية. وعزل ذلك الفكر الفنان عن علاقاته ، فأنزله منزلا قصيا، وجعله يهيم فى عوالم حالمة ويتمتع برؤى صوفية كاشفة، وجعل نتاجه بعضا مما بثته الالهة فى روعه، وقبسا مما تلقاه عن ساكنى الأوليمب،أو تنفيسا عن ذاته المقدسة، أو رمزا لما يمور به عالمه الباطنى الغريب. لقد كان شعار (الفن للفن) محاولة تهدف الى حماية الفن فى نظام اجتماعى يخضع هذا النشاط الانسانى لقوانين غير انسانية. كذلك كان (التفرد الفريد) الذى خلعه الفكر المثالى على شخصية الفنان محاولة تهدف الي الاحتجاج غير الواهى على تمزيق شخصية الانسان وتغريبه. لكن المحاولتين لم تنجحا لأنهما كانتا وهمين من الأوهام، اذ لم يصدرا عن فكر يجرد الواقع ويعممه ليصل الي القوانين الفاعلة فى حركته، بل صدرا عن فكر انعزل عن هذا الواقع وفارقه. ولقد ذكرنا أن الفكر اذا انقطع عن الواقع وعجز عن تجريده وتعميمه، فانه يصبح تأملا مثاليا ذاتيا ويقع فى التناقض، ولهذا فليس بمستغرب أن ينصرف جانب من الفكر البرجوازى الى نقيض شعار (الفن للفن) وهو شعار (الفن للاستعمال) الذى تقول به بعض اتجاهات مثالية غربية معاصرة. والانتقال هنا من (الفن

للجمال) الي (الفن للاستعمال). والانتقال من القول بالخلود والأزلية الي القول بالوقتية والعرضية. وهنا لا يصبح للفن وجود (علوى) فذ، بل وجود لحظى مرتبط باستعمال وقتى، كما لا يصبح للفن معايير، اذ تتحقق للعمل (فنيته) اذا أقر له أى متلق بأنه فن. كذلك فان الفنان ليس خارقة ولا صاحب (رؤى كاشفة) وانما هو (منتج أشياء)(١٧). فاذا كان شعار (الفن للفن) وقوفا فى وجه الانتاج الرأسمالى الالى الكبير وعلاقاته ، فان شعار (الفن للاستعمال) كان خضوعا أمام ذلك الانتاج وتلك العلاقات. وكلا الموقفين مفهوم غير علمى للفن، لذلك لم يكن شعار (الفن للفن) سوى حماية وهمية للفن من قوى الاستغلال للقاهرة ولم يكن شعار (الفن للاستعمال) سوى خضوع مهزوم أمام نفس تلك القوى. وهكذا ينتهى النظر الفنى غير العلمي بالفن الى واحد من طرفين بعيدين، طرف الانعزال عن الواقع، أو طرف الاستسلام لهذا الواقع.

إن معني هذا السياق كله أن المثالية الذاتية لا تستطيع أن تصل الى ادراك (مضمون) الحياة فى المجتمع الرأسمالى، ذلك المضمون القائم على الملكية الخاصة وقوى القهر الاجتماعى وغربة الانسان. ولهذا فإن الفكر المثالى يتناقض ويتوسل بجمود بالمنطق الصورى. ومعنى ذلك أيضا أن انعزال الفنان المغترب أو استسلامه، يجعل ذلك المضمون يغيب فى عمله، الأمر الذى يؤدى به الى أن يصرف

جل نشاطه الى التجريب الشكلى.

إن الفنان المغترب يفر - بفنه - من مواجهة قوي الاستغلال والقهر، أو يستسلم - بفنه أيضا - لتلك القوى. ولقد تأسس على ذلك أن برز موقفا لفنانى البرجوازية ازاء قوانين الاستغلال واغتراب الانسان فى مجتمعاتهم. موقف هارب من تناقضات الحياة وقبحها فى مجتمع العلاقات الرأسمالية، يفر الي عوالم مصطنعة مزيفة، يضفى عليها بالوهم الانسجام والعدالة والوفرة والحرية. وموقف مستسلم أمام تلك التناقضات، يرثى أصحابه ضياع الانسان وفقده لظروف التفتح والتناغم والسعادة، ويفتشون فى أنفسهم الحزينة عن عوالم الحق والخير والجمال. ويغيب فى الموقفين جميعا (المضمون) الحقيقى للحياة فى المجتمع الرأسمالى، فإن أصحابهما لا يعون الجذور الاجتماعية لاغتراب الانسان، ويهربون من تناقضات الحياة حولهم، أو يستسلمون لها. وهم لهذا لا يرون طريقا يتجاوز الانسان به اغترابه ويحقق به حياة انسانية متناغمة. وغياب المضمون الحقيقى للحياة عن الفن يؤدى بالفنانين الي أن يصرفوا طاقاتهم وقدراتهم فى التجريب الشكلى، ومعظمه - فى هذه الحالة - عقيم.

وليس الأصل الجمالى السابق - الموقف الاجتماعى فى علاقته بالصياغة الجمالية - بعيداً عن الانتاج الفني والأدبى ذاته. ولقد

رأينا كيف أن هذا الأصل الجمالى يستند – فلسفياً – الى مثالية ذاتية مغرقة من شأن أداتها المنطقية الصورية أن تجعل طاقتى التجريد والتعميم لا تصل إلا الى فكر مطلق مفارق للخبرة الانسانية وللواقع الاجتماعى الموضوعى. وهذا الانفصال بين الفكر والواقع يجعل معطيات هذا الواقع وحقائقه موجودات ذهنية خالصة، فينتهى الى تزييف الفكر والواقع معا، أو هو ينتهى الى فكر متعال وواقع وهمى. وواضح إن هذا (الاطلاق) – الذى يعـزل بين المـتـعـين ومفهومه، وبين الخبرة ومغزاها – انما يثبت الواقع ويجمده من ناحية، كما أنه يبرر ما يحكم هذا الواقع من قوانين قهر واستغلال من ناحية ثانية. أى أن الفكر المثالى البرجوازى، اذ يعجز عن ادراك القانون الموضوعى فى التاريخ والمجتمع، فإنه يعتمد (الايهام) بأن قوانين القهر والاستغلال التي يقوم عليها النظام الرأسمالى سرمدية لا تزول ولا تتغير.

وكما ذكرنا فان هذا الفكر – فلسفيا وجماليا – ليس ببعيد عن الانتاج الفنى والأدبى ذاته في المجتمع الرأسمالى البرجوازى. ذلك أن القرابة حميمة بين الفكر الذى يقصر عن ادراك ما هو موضوعى، والفن الذى يغيب فيه (مضمون) الحياة. والصلة ملموسة بين فكر يبرر ما فى الواقع من تناقضات ويحميها، وفن (يخلق) عالما متناغما يوارى تناغمه الوهمي ما يسود الواقع من نشاز وقبح. الفكر

والفن هنا، بالمفارقة والايهام، يجعلان من الواقع أسطورة، فهما يرجعان الى ثقافة يخفى لديها القانون الموضوعى فى الفكر ويخفى لديها التناقض الاجتماعى في الفن، وغيبة القانون الموضوعى فى الفكر ينتهى بهذا الفكر الى صورية متطرفة كما أن غيبة التناقض الاجتماعى بالتجريب الشكلى فى الآداب البرجوازية المعاصرة يتبدى أمران جوهريان.

يتصل **الأمر الأول** منهما بما يمكن تسميته (نموذج) الانسان فى الفن عامة وفى الأدب خاصة. ولقد مر بنا أن الانسان فى المجتمع الرأسمالى يفقد تناغم حياته وانسجامها، لأن قوانين الاستغلال التي ينهض عليها هذا المجتمع تعمل ضد تشوف الانسان الى حياة انسانية منسجمة نبيلة، كما أن هذه القوانين تفضى الى انسان مغترب عن نفسه وعمن حوله وعما حوله. هنا لا يجد البشر سبيلا الى الاتصال المثمر فيما بينهم، وتقوم بينهم السدود والعجز والعزلة. وهنا ينهار الوجود الأصيل (للشخصية) الانسانية، اذ يغلفها التفتت والغموض والوحدة. كما ينهار الوجود الأصيل (للفردية) اذ يغلفها الضيق والذاتية والأنانية. وعندما يعجز الفنان فى المجتمع الرأسمالى البرجوازى عن الوعى بما يحكم مجتمعه من قوانين قهر فإنه هو نفسه يصبح (فنانا مغتربا) خاضعا لتلك القوانين. أى أن موقف هذا الفنان يصبح محددا – اجتماعيا – بموقف القوى القاهرة

وهى الطبقة البرجوازية المسيطرة، كما يصبح فكره محدداً – فلسفياً – بثقافة تلك القوى وهى الثقافة البرجوازية السائدة . وفى هذه الحالة فإن الفنان لا يستطيع أن يبتعد – وهو يصوغ (شخصية) انسانية – عن المثل الأعلى الذى وضعه الفكر البرجوازى للانسان و(طبيعته). ولما كان هذا الفكر محكوما بالذاتية والجزئية والنسبية، فان (الشخصية) الانسانية تبدو لديه محدودة فقيرة ضيقة، كما أنها تبدو كائنا منعزلا فى تناقض مع (جماعة) مجردة. ويبدو الانسان – فى عمل الفنان الخاضع لهذه الثقافة – لائذا بذاته، قاطعا علاقاته، متجها الى حياته الداخلية، ناظرا الي (عالمه النفسى) باعتباره حقيقة الحقائق، جاعلا من (أناه) محورا للأحياء والأشياء. بهذا تصبح الشخصية (لا شخصية)، اذ يفشل الفنان فى تحويل (الفرد الانسانى) الى (نموذج انسانى)، أى إلى : شخصية فنية. فالفرد – فى الواقع – هو مجموع علاقات ينشط داخل تناقضات. والنموذج – فى الفن– هو تجريد لكثرة، وتعميم لها.

غير أن لكل من التجريد والتعميم الجماليين مزالقه التي تؤدى الي فشل العمل الفنى. والحركة الصحيحة هنا ليست التقاط الخاص للوصول عن طريقه الى العام، وانما هى استخلاص العام من الخاص.

إن الفن لا يصوغ مباشرة النموذجى والشامل والدائم، ولكن الفن يصل الى هذه الثلاثة بنجاحه فى صياغة الفردى والجزئى والعارض. ويتوقف نجاح (نموذج الانسان فى الفن والأدب: الشخصية الفنية) على مدى تمثيل هذا النموذج لما يمكن تسميته (قضية) الانسان فى مجتمعه. فاذا جعل الفنان (القضية) تجريدا ذهنياً، فهو (واصف)، فقير فى امكاناته الفنية. واذا جعلها تجريدا جماليا، أى جعلها حية فى حركة الشخصية ومعاناتها، فهو (خالق) غنى بامكاناته الفنية. والوصف تجريد أجوف، أما الخلق فهو حياة ثرية. كذلك يتوقف نجاح هذا النموذج على مدى تمثيله لما يمكن تسميته (ملامح) الانسان فى مجتمعه. وهاهنا يؤدى التعميم الجمالى دوره فى العمل الفنى، اذ (يحيا) النموذج حياة كل الناس و (يعانى) قضيتهم باعتبارها قضيته الخاصة. ولا يستطيع فنان خاضع لقوانين القهر الرأسمالى وللثقافة البرجوازية ومثلها الانسانى، أن يكون (خالق نماذج). انما يخلق النماذج فنان يعى ما يشوه الانسان ويسجنه فى ذاته الضيقة ويفتت كماله ويحطم وحدته ويوارى نبالته، فنان يعى قوانين القهر ويكشف طريق تجاوزها[١٨] . فاذا كان الموقف الاجتماعى للفنان ضد القهر يمكنه من خلق نماذج انسانية ناجحة، فان هذه النماذج ذاتها سلاح يشهره الفن العظيم: يثبت مكان الانسان، ويؤكد حضوره فى مواجهة القوى القاهرة، كما يؤكد

احتجاج الانسان علي القهر ورفضه له.

ويتصل الأمر الثانى بما يمكن تسميته (جنون) التفتيش عن الأشكال فى الفن عامة وفى الأدب خاصة. وقد مر بنا أن الفن البرجوازى فى العصور الحديثة قد خلف خوالد وروائع انسانية باقية فى فترات الصعود الأولى للطبقات البرجوازية: فنشأت أنواع فنية وأدبية جديدة، و (تعقدت) التقاليد الصياغية الموروثة، وأدركها كثير من الصقل والحداثة المواكبين لازدهار الموقف الانسانى روحيا وعلميا وفكريا واجتماعيا. وخصبت الأشكال عامة بخصوبة المواقف الانسانية والاجتماعية فى الفنون والآداب. وفى هذه المراحل الثرية من تطور الفنون والآداب الحديثة، كانت أقدم الرموز فى حضارة الانسان تنتقل - باعتبارها منهجا فى الأداء والتشكيل - الى دلالات انسانية واجتماعية حديثة. فكان الفنان الحديث يبث في أسطورة البدائى مواقف الفعل الخلاق التي تفصح عن سيادة الانسان الحديث على عالمه، كما تفصح عن قدراته وكماله ونبالته. كذلك كان هذا الفنان يبث فى آلهة الأساطير انسانية حارة حميمة مؤكدا الموقف الانسانى الحديث. أى أن خصوبة الأشكال انما كانت متواكبة - وهذا قانون غالب فى تاريخ الفن - مع غنى المضامين الانسانية والاجتماعية. لكن الفن البرجوازى المعاصر - فى حركته الغالبة - يعكس أزمة البرجوازية وفقرها الروحى وضيق أفقها

التـاريخي. وفي هذا الفن تنفـصل حـركـة الفن عن ثورة الانســان الناهض ضد هذه القوة القاهرة، فتصاب (المضـامين) بذلك الفقر والضيق، ويجرى الفنان - سـعيـا الى حل مـعضلة الابداع لديه - لاهثا وراء كثرة من التجاريب التكنيكية، لكن هذه التجاريب لاتنجو من الفقر والضيق والعقم.

إن عـزلة الفن عن ثورة الانسـان يفضى به - أى الفن - الى أن يفقد أهم طوابعه، كما يفضى به الى طريق لانهاية له من التجريب الشكلى العـقيم. ويقف - فى هذا التـجريب - نمو الأنواع الفنيـة والأدبيـة الجديدة، ويتجه مسـارها الى التـجريد. ويشحب حضـور الانسان فى الأعمال الفنية والأدبية. ويخضع هذا الحضور الشاحب للقوى القاهرة للانسان، كما تجمد التقاليد الصياغية الموروثة عند دلالاتها التاريخية القديمة، فيرتد الفن بالانسان المعاصر من واقعه (المركب) الذى يعيشه، الى واقع (بسيط) عاشه أسلافه الأقدمون، وفى هذا الارتداد صرف للانسان عن واقعه الحقيقى، وانصراف من الفنان عن أن يتخذ موقفا من هذا الواقع. وفى هذا الصدد تصبح (لغة) الفن، كما يصبح الأداء التشكيلى أداتين للانعزال والايهام. فمن ناحية أولى، قد يلجأ الفنان المغترب الي أسطورة البدائى - وهذا نهج واسع فى الفنون الحـديثـة والمـعـاصـرة - فـلا ينهض بدلالاتها موقف انسان واقـعى - كما كان يفعل الفنان الرومـانسى

الثورى فى فترة التقدم البرجوازى - بل تتجمد فيها لحظتها التاريخية القديمة، بحيث تبدو كأنها (حالة خالدة) للبشر. فهنا لا يعتمد الفنان التعميم الجمالى، بل يعتمد التعميم الفكرى الذى ينتهى الى الايهام بأن التناقضات القائمة فى الواقع المعاصر غير قابلة للتغيير. ولاريب أن اعتماد الأسطورة القديمة فى صياغة العمل الفنى وفى بنائه، نهج ثرى، اذا حمل موقفا معاصراً. ومن ناحية ثانية، فإن فقر الدلالة الانسانية والمضمون الاجتماعى فى الفنون والآداب البرجوازية المعاصرة، لم يؤديا فحسب الى (غلو) شكلى، بل لقد أديا أيضا الى (خلط) شكلى كبير. فلقد أراد الفنان المغترب أن يعزز طاقة فنه الذى يمارسه بطاقات الفنون الأخرى، لكنه خلط - فى هذه الفنون - بين (مناهج البناء والتشكيل) و (الأدوات الفنية). ان قدر التداخل وانتقال الخبرة فى مناهج البناء التشكيلى واسع، ولكن الأدوات الفنية ستظل متمايزة، إذ لكل فن أداته النوعية ذات السياقات والطاقات المحددة وذات امكانات التطور الخاصة، علي الرغم من التقاء بعض أدوات الفنون المختلفة عند خاصة أو أكثر. غير أن الخلط بين المناهج والأدوات فى الفنون لم ينتـه الا الى (أعمال) غايتها الأطراف والاغراب، فظهر - على سبيل المثال - ما سمى (التأليف الأدبى التشكيلى)، حيث توضع حروف الكلمات فى هيئة صور، وحيث توضع الأسطر مائلة أو متوازية أو متعامدة،

وحيث تبدو (الصفحة المكتوبة) – فى النهاية – فى هيئة (لوحة مشاهدة). ويريد (الكاتب) بهذا (التكوين التشكيلى) أن يوصل مغزى ودلالة محددين. وظهر – على سبيل المثال كذلك – ما سمى (الرسم اللغوى)، حيث يستخدم المصور الحروف معتمدا اياها أداة فى بناء (اللوحة المكتوبة) أو (اللوحة المقروءة)[١٩].. الخ. ولا شك فى أن سبب الغلو الشكلى، هو ذاته سبب الخلط الشكلى، ولا شك أيضا فى أن هذا السبب انما يرجع الى عجز الفنان البرجوازى المغترب عن إدراك ما بين الجماليات وقضايا المجتمع والانسان من جدل وعلاقة. ومن ناحية ثالثة، فإن فقر الدلالة الانسانية والمضمون الاجتماعى، انتهيا بأداة الأدب – اللغة – الى ضمور شديد فى وظيفتها، والى قصور شديد فى طاقاتها. اذ لم تعد اللغة – فى أدب الاغتراب – تربط الانسان بالانسان فى صلة حميمة حارة، بل غدت أداة لتأكيد الانفصال والانعزال. والتصقت – اللغة فى الأدب – بالعرضى والمباشر فعجزت عن التجريد الفكرى الفنى، وقصرت عن التعميم الجمالى. كما أصبحت – فى الحوار مثلا – معبرة عن اللحظة العابرة فى حياة البشر، عاجزة عن كشف أعمق ما بينهم من صلات انسانية وعلاقات وروابط اجتماعية. وبالاضافة الى هذا الضمور فى الوظيفة والقصور فى الطاقة فان الغلو الشكلى قد أدرك لغة الأدب أيضا، فظهرت محاولات شكلية محدودة، ولكنها ذات دلالة فيما نحن

بسـبـيله. وتخلى بعض هـذه المـحـاولات عن الجـملة، وعـد (الجـملة المفيدة) أمرا متعسفا، كما تخلى بعضها عن علامات الترقيم... الخ. واعتمد أصـحاب بعض هذه المحاولات علي مـا يسـمونه (جماليات الحرف)(٢٠) . وأسقط بعض المحاولات حروفا من الكلمات، و (ألف) بين كلمـتـين أو أكـثـر فى كلمـة واحـدة. بل توجـه أصـحـاب هذه المحـاولات الى جـعل دور المؤلف هو (الحـيـاد بين الكلمـات)، بأن يقتصر عمله علي الجمع العفوى بين صـفحات وسطور متغايرة من الكتب والصحف، لينتهى - حسب مـا يرى أصـحاب هذه المحاولات - الى الكشف عن (امكانات وطاقات) للكلمات وعلاقات جديدة بينها، لكن هذه كلها محاولات محدودة ضعيفة الأثر. وانما الهام هو ضمور أداة الأدب فى ظل البـوار الفكرى والاغـتـراب الاجـتـمـاعى اللذين تعكسـهـمـا الآداب البـرجـوازية المـعـاصـرة. ولعل هـذين الأمـرين - (نمـوذج الانسـان) و (التـفـتيش عن الأشكال) - يفصـحـان معـا عن طبيعة علاقة الموقف الاجتماعى بالتجريب الشكلى فى هذه الآداب.

إن مضمون الحياة فى مجتمع ما، هو الذى يحدد أشكال الحياة وصـور الثـقافة فى هذا المجتمع، كمـا أن مضمون الفن هو الذى (يطلب) شكله ويحدده. ولا غنى للفن - فى كل طور من أطوار تطوره - عن التجريب الشكلى الدائب. لكن هذا التجريب انما ينهض عمق تأثيره فى تطوير المدارك والأذواق الجمالية ومدى تأثيره فى التاريخ

الفنى، على غنى المضمون الانسانى والمواقف الاجتماعية للفنانين والكتاب. ولهذا فان التجاريب الشكلية فى الفنون والآداب المعاصرة محكومة - فى خصوبتها وجداوها - بنجاحها فى وصل حركة الفن بثورة الانسان الناهض ضد أسباب اغترابه.

الهوامش :

(١) Cybcrnetics

تقوم ثورة السيبرنيطقيا – الثورة العلمية التكنولوجية أو الثورة الصناعية الثانية – علي الالتقاء والمشابهة فى عمليات التحكم فى الآلة والكائن الحى. وهى بقيامها علي هذا الأساس تفتح أوسع الآفاق وأبعدها لتنهض الآلة بعمليات (عقلية) دقيقة و (بمهام بشرية) تختزل الزمن وتحقق للانسان – وهو سيدها – السيطرة علي واقعه. وقد أثمرت هذه الثورة نظرية وتطبيقيا فى كافة المجالات نتائج بعيدة الأثر. وأول من وضع الأصول النظرية لهذه الثورة، ولفت الأنظار الى احتمالاتها التطبيقية الهائلة، العالم الرياضى نوربرت فينر (Norbert wiener ١٨٩٤ – ١٩٦٤م) الذى أخرج عملين فى تلك الأصول :

- Cybernetics, 1948
- The human use of human beings, 1950.

(٢) راجع فى الأصول الفلسفية والاقتصادية للاغتراب :

صفحات من ٦ الى ١٦ ومن ٢١ الى ٢٧ ومن ١١١ الي ١٤٦ ومن ١٦٤ الى ١٨٠ ومن ٢٠٩ الى ٢١٥ ومن ٢٨٢ الى ٢٨٦ فى كتاب :

- Karl Marx: Capital, (G. B. vol. 50)

(٣) عبد المنعم تليمة : مقال (فى البدء كان العمل) مجلة (المجلة) عدد سبتمبر سنة ١٩٧١ م.

(٤) مدينة الله "The City of God"

(٥) يوتوبيا أو المدينة الفاضلة Utopia

(راجع رأس المال Captal صفحتى ٣٥٧ و ٣٦٥).

(٦) أطلانطا الجديدة New Atlantis

(٧) مدينة الشمس Civitas solis

نشرة كامبانيلا فى باريس عام ١٦٣٧ م : la citta del Sole

(٨) الأبنية اليوتوبية - فكرية وفنية - كثيرة وأهمها في العصور الحديثة - غير ما ذكرناه في صلب البحث - أبنية موريللي الفرنسي ومونزر وهوس الألمانيين. وعرف الأدب الانجليزي محاولات قصصية يوتوبية، من بينهما: (المحيط Oceana) لجيمس هارنجتون ١٦١١ - ١٦٧٧م Harrington, James و(يوتوبيا حديثة A modern utopia) كتبها هـ. ج. ويلز Wells, H. G (١٨٦٦ - ١٩٤٦م)

(٩) راجع : ص ١٤٨ وص ١٦٨ في كتاب ماركس The poverty of philosophy الطبعة الرابعة - موسكو ١٩٦٦ م . وصفحات ٢٣ - ٤٢ - ١٤٠ - ١٤٥ ومن ١٨٧ الى ١٩٧ وصفحات ٢٣٨ و ٢٤٨ و ٢٩٥ في كتابه رأس المال (Capital).

(١٠) راجع:

صفحات ١٤٢ الى ١٤٧ ومن ١٥٩ الى ١٦٤ من مجموعة فريفيل.

وراجع كذلك صفحتي ٣١٦ و ٣١٧ من المجلد الحادي والثلاثين من أعمال لينين، موسكو ١٩٦٦م.

(١١) رجعت هنا الى مواضع كثيرة من مجموعة فريفيل وخاصة صفحات : ٩٨/٩٩ ومن ٢٤٠ الى ٢٤٤.

كما رجعت الى الفصل الثالث من المجلد الأول من كتاب

(The Literature of England)

لمجموعة من مؤرخي الأدب الانجليزي طبع في شيكاغو، الطبعة الرابعة ١٩٥٨م.

(١٢) Ceorg Lukacs: Coethe and his age, Translated by Robert Anchor, london, 1968, p. 180 -200.

(١٣) Prometheus

(١٤) في الفصل السابع من كتاب لوكاتش : (جوته وعصره) ص ١٥٧ وما

بعدها دراسة مطولة لفاوست. راجع كذلك : عبد المنعم تليمة، مقال (فى البدء كان العمل) المشار اليه سابقا.

(١٥) راجع :

ص ٢٠٢ وما بعدها فى مجموعة فريفيل. وراجع كذلك مواضع متعددة من كتاب ويدلى Weideli, w. عن : Brecht, London 1964 .

(١٦) - Criticism: the mafor texts, edited by walter Jackson Rate, New York, 1952, p.p. 277, 278.

(١٧) راجع الصفحات من ٣ الى ٦ وصفحتى من ٧٣ الى ٨٣ فى الطبعة الثالثة (الترجمة الانجليزية) لمعجم التصوير الحديث :

- A dictionary of modern painting, general editors: Carlton lake and Robert Maillard. London, 1964.

وراجع كذلك مقدمة ويدلى لكتابه السابق عن (بريخت)

(١٨) Garten, H.F., modern german drama, London, 1954, p. 2:3 ff.

georg Lukacs the historical Novel, London, 1965, p.p. 254 ff.

(١٩) راجع ص ٧٣ - ٧٩ فى معجم التصوير الحديث المشار اليه سابقا.

وراجع كذلك ص ١٦٤ وما بعدها من القسم الثالث فى كتاب هربرت ريد :

(The philosophy of modern art Lonodn 1951).

وكذلك مقدمة كتاب :

- Etienn Souriau, La correspondance des Arts, Paris, 1947

(٢٠) (الحرفيون) أو اتباع اتجاه الحرف: Littrism

الباب الثانى

قوانين تطور الأدب

الفصل الأول

التطور :

قانون الأشياء والأحياء

إن الواقع - الذى ينتظم ما هو مادى موضوعى، وما هو وجود إنسانى - ليس ثابتا جامدا، بل هو فى تغير وتطور دائبين. ويحدد (صورة) الواقع فى كل مرحلة من مراحل تطوره، خبرة الانسان فى سيطرته على الطبيعة، وعلاقاته فى المجتمع. وما دام الفن يعكس علاقة نوعية بين الانسان وعالمه الطبيعى والاجتماعى - بين الانسان وواقعه بالمعنى الشامل السابق - فإن - (نموذج) الواقع فى الفن متطور بتطور هذا الواقع نفسه. ومعنى هذا أن الفن انعكاس لواقع محدد. ولكن على الرغم من هذه الحقيقة، فان الفن الفقير وحده هو الذى يقف عند (عكس) لحظته التاريخية، بينما يجعل الفن العظيم هذه اللحظة (لحظة من لحظات الانسانية).

إن الخوالد فى الفن هى ثمرة مجتمعاتها، وهى فى نفس الوقت ذات دلالة إنسانية عامة تمنحها الخلود والبقاء، وهى لا تصل إلى هذه الدلالة الانسانية العامة الا بقدر نجاحها فى صياغة ما هو (خاص) بمجتمعاتها. ومهما يكن من أمر تطور الواقع، فإن هذا التطور يحمل تراكم الخبرة الانسانية معه، ومهما يكن من أمر تطور (نموذج) هذا الواقع فى الفن، فإن هذا التطور يعكس أيضا ما هو

إنسانى عام. إن الخبرة العملية والاجتماعية تفسر (التواصل) فى التاريخ الانسانى، كما أن التعميم - لمح العام فى الخاص - يفسر (الخلود) فى التاريخ الفنى. ويعنينا هنا أن التطور مبدأ عام، له قوانينه العلمية الشاملة، وأن قوانين تطور الفن إنما تعمل وفق قوانين أعم وأشمل، هى قوانين الوجود الاجتماعى. ولقد سبق القول - فى صدر الباب السابق - إن الفن صورة من صور الوعى الاجتماعى - البناء الثقافى - وإن كل صور الوعى إنما يحدد محتواها وصورتها الواقع المادى الموضوعى أو الوجود الاجتماعى. لكننا لم نجعل الوعى - فى ذلك الموضع - انعكاسا سلبيا آليا للوجود بل، جعلنا له استقلالا نسبيا، وجعلنا لكل شكل من أشكاله هذا الاستقلال النسبى كما جعلنا لكل شكل من أشكاله طبيعته النوعية المميزة.

والفن شكل من أشكال الوعى الاجتماعى، صورة من صور الثقافة. لهذا فإنه يمكن القول هنا، إن القوانين التاريخية لتطور الفن تعمل وفق القوانين التاريخية لتطور المجتمع، ولكن هذا العمل - للاستقلال النسبى للفن ولطبيعته النوعية - ليس تطابقا آليا. إن تطور الفن محكوم بتطور الأساس الاجتماعى. هذا هو المبدأ العام. ويسعى الدرس العلمى لتاريخ الفن إلى بيان (خصوصية) التطور الفنى وقوانينه المميزة فى ظل القوانين العامة للتطور الاجتماعى.

وقد نقع على فكرة التطور فى بعض مراحل تاريخ الفكر، لكنها كانت جزئية غامضة، وإنما أصبحت نظرية تكشف عن القوانين العامة الشاملة للتاريخ وحركته وتطوره فى القرن التاسع عشر الميلادى. فلقد وضح اتجاه عام لدى علماء القرن الماضى – قرن (التاريخ) كما يقال – ولدى مفكريه، يذهب إلى أن لكل شئ تاريخا. وكان لهذا الاتجاه أثاره البعيدة فى كافة العلوم الطبيعية والاجتماعية، اذ تأسست عليه ثورة منهجية كاملة فى النظر إلى العالم المادى والوجود الانسانى ، وفى مناهج البحث وطرائق التفكير كما زلزل هذا الاتجاه الأفكار الكلاسيكية عن المطلق والسكون والثبات، ودفعها بالنسبى والحركة والتغير. ولكن ظهرت فى البيئات العلمية والفكرية مناهج (تطورية) تجعل تاريخ أية ظاهرة (وعاء مغلقا) منعزلا عن تاريخ الظواهر الأخرى. وفى هذا السبيل أصبح تاريخ ظاهرة ما أو نشاط إنسانى ما واحدا من أمرين:

إما أن يكون تاريخا زمنيا (خارجياً) – إن صحت العبارة – يعنى بالاستمرار الزمنى مع انكار أن تكون هناك (قوانين) مفسرة لهذا الاستمرار. وإما أن يكون تاريخا (داخليا) مفسرا للقوانين الداخلية الخاصة بتطور الظاهرة و(مسيراً ذاتيا) بها مع انكار أن تكون هناك (قوانين) أعم وأشمل تفسر تطور هذه الظاهرة فى ترابطها مع كافة الظواهر الأخرى. هؤلاء هم أصحاب (التاريخ) بالمعنى الميتافيزيقى

الجزئى. لكن فكرة التطور وجدت صياغتها الناضجة فى فلسفات من يمكن أن نسميهم أصحاب (التاريخية) الذين يرون أن (تاريخية) ظاهرة ما معناها كيفية عمل قوانين تطورها الخاصة وفق قوانين تطور عامة. غير أن من بين أصحاب التاريخية من جعل وراء القوانين الخاصة والعامة للتطور (أفكارا) أى من فسر الفكر بالفكر، وهؤلاء هم المثاليون. ومن بينهم من رد هذه القوانين إلى أصولها الموضوعية فى حركة التاريخ والمجتمع وهؤلاء هم العلميون[١].

ويقف هيجل، جورج فلهلم فردريك(١٧٧٠ - ١٨٣١)

Hegel, georg Wilhelm Friedrich

على رأس النظريين المثاليين الذين جعلوا التطور حركة عامة للظواهر والأحداث فى الطبيعة والتاريخ والمجتمع والانسان. لكن هيجل مثالى موضوعى، فهو مثالى مذهبا وموضوعى منهجا[٢]. ولقد أسس مذهبه المثالى على أن الفكرة أو الروح المطلق جوهر للعالم، وعلى أن الواقع بظواهره ونشاطاته وأشيائه تجسيد لهذا الجوهر وتعبير عنه. كما أسس هيجل منهجه الموضوعى على (الجدل)[٣]. فالروح المطلق يخضع - فى تطوره - لحركة جدلية، أى لصراع داخلى، يدفعه إلى الحركة والتغير بالانتقال به إلى نقيضه. والسمة الجدلية للروح المطلق تجعل لتطوره ثلاث مراحل:

كـان الروح المطلق فى المـرحلة الأولى منهـا تامـا فى اطلاقـه وتجريده، وهذه المرحلة الأولى من عمر العالم هى المرحلة السابقة على وجود عالم الطبيعة المادى وعالم الوجود الانسانى.

وجـاءت المـرحلة االثـانيـة بنفى الروح المطلق لذاته وتعبـيـره عن نقيضه مـجسدا هذا التعبير فى الطبيعة. أما المرحلة الثالثة فهى نقيض المرحلة الثانية وفيها - فى هذه المرحلة الثالثة - يعود الروح المطلق إلى مجال الفكر الخالص لكنه هذه المرة يكون مجسدا فى الفكر الانسانى.

ويبرز التراث الهيجلى هذه الحركة الجدلية لتطور الروح المطلق، حتى فى (تصنيف) هذا التراث من جـهـة مـحـاوره الرئيـسـيـة. فقد اسـتـقـل قسم (المنطق) فى تراث هـيـجل بتناول الفكرة المـجـردة. واستقل قسم (الطبيعيات) بتناول الفكرة مجسدة فى العالم، واستقل قسم (الروح) بتناول الفكرة معبراً عنها فى وجوه النشاط الانسانى وحقائقه من تاريخ وفن وفكر ودين.. الخ(٤). ولا تتبدى عظمة التراث الهيجلى فى مثاليته وإنما تتبدى فى جدليته، فليس الأمر الهام فى هذا التراث المذهب، بل المنهج. ذلك أن هذا المنهج قد كشف عن أن كل الظواهر والاشـيـاء فى تغـيـر وتطور دائمـين، وأن التناقض هو قـانون تغـيـرها وتطورهـا، لأنه - التناقض - هـو الاسـاس فـى بنائهـا الداخلى، كما أنه الأساس فى حركتها. لهذا كان المنهج الجدلى أداة

فـذة لدراسـة الظواهـر والأحـداث والأشـيـاء بمـعـرفة طبـيـعة بنائهـا والكشف عن حركة تطورها[*]. ان كل شئ يحـمل التناقض فى قلبه، وتنمو فى داخله عناصر تحيله إلى شئ جديد. ولا يجمد هذا الجديد، بل يحمل فى قلبه - بدوره - تناقضه الذى يجعل منه شيئا جديدا أيضـا، وهكذا. إن كل شئ كـان شـيـئـا آخـر، ثم هو - فـى حـركـتـه التطورية - يصـيـر شـيـئـا جـديدا. وذلك لأن كل شئ - من ظاهرة طبيعية أو انسانية ومن حدث أو مرحلة تاريخية، ومن فن من الفنون، أو فكرة من الأفكار - عملية متطورة: «... كيف تتحقق هذه الحركة؟ ان كل شئ يكشف فى باطنه عن العـديد من المـؤثرات أو القـوى، تعمل بعضها على المحافظة عليه كما هو، بينما يميل البعض الاخر إلى تغييره. وينتج عن ذلك صراع بين المتضادات الذى يؤدى بدوره إلى تحول الشئ إلى شئ جديد. وهذا الشئ الجديد بدوره تنمو فيه نواح متناقضة وتسير العملية إلى الأمام. ومن ثم كان لزاما علينا أن ننظر إلى كل ظاهرة كـعـمليـة، كـشئ يتـغـيـر وينمـو على الدوام. فالظاهرة أيا كانت ليست فـقط نتيـجة التغيرات السـابقة بل أنـها تحتوى فى قلبها أيضاً على بذرة التغيرات المستقبلة. إنها لا تقف أبدا عند حد معين، ذلك أن حالة التوازن التى تحـقـقت لا تلبث أن يدب فـيـهـا صـراع جـديد يؤدى إلى صلح فى مسـتـوى جـديد أعلى. وهذا النضال هو منبع كل نمو. ان عملية التغير اللانهائى هذه هى

ما يسمى الديالكتيك...»[٦] إن الأساس فى هذا المنهج أنه يضع بين يدى الانسان أداة يستطيع بها التعرف على (التاريخ الحق) - تطور تلك الحركة - لهذا العالم. فعلى الرغم من أن هيجل قد أسس التطور على أساس مثالى - تطور الروح المطلق - مغرق فى مثاليته، فإن منهجه الجدلى قد جعل من كل شئ عملية متطورة، ثم جعل لهذا التطور (قوانين) يمكن معرفتها، ويمكن درسها. أى أن الأساس المثالى للتراث الهيجلى قد قلب الأمور وأقامها على رؤوسها عندما (جعل الروح) أساساً للوجود جوهراً له، وعندما جعله - هذا الروح المطلق - يجد (تعبيره وتجسيده) فى ظواهر هذا الوجود وأشيائه وأحداثه، أى عندما جعل (الواقع) مظهرا وصورة (للروح). فإذا كان هذا شأن الأساس المثالى لتراث هيجل - وسيأتى تقويم أثره من جهة النظر فى تطور الفن - فان الأساس المنهجى - الجدل - لهذا التراث قد كان له شأن آخر بعيد الأثر والفائدة فى مجالات الحضارة والتاريخ والمجتمع والفنون، بل فى كافة مجالات الدرس المثمر لظواهر العالم الطبيعى والاجتماعى.

أقام هيجل بمنهجه الجدلى أصول فكرة (التطور)، لكن هذا التطور لديه كان - كما سبق القول - ذا مضمون (روحى) إن صحت العبارة.

إن للحركة الجدلية ثلاث انتقالات:

من الموضوع إلى نقضيه، ثم إلى موضوع جديد مركب من النقيضين السابقين وشامل لهما. وهذا هو قانون كل شئ فى عالمنا، إذ أن كل شئ عملية أساسها تطور دائب لا نهائى. ولما كان (الروح المطلق) هو مضمون العالم وجوهره، فإن حركة تطور هذا الروح هى الأساس فى حركة تغير العالم وتطوره. وإن الإنتقالات الثلاث للحركة الجدلية فى تطور الروح المطلق عبر (التاريخ الكونى) أو تاريخ العالم - كما سبق - هى: الروح المطلق فى ذاته مطلقاً ولكن فى صور الفكر البشرى. هذه هى حركة الروح فى (تاريخ العالم أو الكون) أما حركته فى (تاريخ الإنسان) فتتبدى انتقالاتها الجدلية الثلاث فى ثلاث مراحل من التاريخ الإنسانى المعروف. ولقد أغفل هيجل تطور الإنسان القديم، وتاريخ الإنسان البدائى، وبدأ نظرته التاريخية إلى مراحل التاريخ البشرى بحضارات الشرق القديم (الهند وفارس والصين.. الخ) وجعل الإنتقالة الثانية أو المرحلة الثانية هى حضارة اليونان والرومان، ثم انتهى بالانتقالة الثالثة وهى مرحلة الحضارة الحديثة وبخاصة وطنه ألمانيا[٧]. وكما يتحقق الروح المطلق فى (تاريخ الإنسان) فى ثلاث مراحل، فإنه يتحقق فى (تاريخ الفن) فى ثلاثة طرز أو أنماط من الفن يواكب كل منها مرحلة من المراحل الثلاث فى تاريخ الإنسان: فالنمط الأول هو

(النمط الرمزى) الذى عرفته فنون الحضارات الشرقية القديمة. والنمط الثانى هو (النمط الكلاسيكى) الذى عرفته فنون الحضارة اليونانية. والنمط الثالث هو (النمط الرومانسى) الذى تعرفه فنون الحضارة الحديثة[٨]. فإذا تبدى تاريخ الفن فى ثلاثة أنماط رئيسية مواكبة لثلاث مراحل فى التاريخ الإنسانى، فإن التاريخ الفنى ليتبدى كذلك فى أنواع وأشكال فنية تلائم تلك الأنماط الثلاثة الفنية، وتلك المراحل الثلاث التاريخية. وذلك لأن الفن هو تحقق الروح المطلق فى موضوع حسى. والذى يحدد أنواع الفن وأشكاله فى كل مرحله من تاريخ الفن والانسان، هو حركة تطور الروح المطلق فى تجليه فى الزمان - أى فى تاريخ الانسان - وفى تجليه فى المحسوس، أى فى تاريخ الفن. ولما كانت هذه الحركة المتطورة متجهة من الكثافة المادية إلى الرهافة الروحية، فإن أنواع الفن وأشكاله تتخذ أبدا ذات الاتجاه. ولهذا فإن تطور الفن - من جهة أشكاله وأنواعه - يتجه إلى الانتقال من (الجسوم) إلى (الرسوم). وكل انتقاله من هذه الانتقالات الثلاث هى المفسر للاتجاه الفني الغالب فى كل نمط من أنماط الفن الثلاثة، وهى المفسر للنوع الفنى الذى ساد فى كل مرحلة من مراحل التاريخ الانسانى الثلاث:

ففن العمارة - (حجم) - هو مثال النمط الرمزى فى تاريخ الفن، وهو فن الحضارات الشرقية القديمة. وفن النحت - جسم:

(تجسيم)- هو مثال النمط الكلاسيكى فى تاريخ الفن، وهو فن الحضارة اليونانية القديمة.

وفن التصوير - (رسم) - هو - مع الموسيقى والشعر - مثال النمط الرومانسى فى تاريخ الفن، وهو واحد من الفنون الأساسية فى الحضارة الحديثة[٩]. ويمكن - تأسيساً على هذا النسق كله - التمييز بين أمرين:

الأمر الأول هو أن الروح المطلق يتجلى فى ظواهر وأشكال محسوسة، من بينها أشكال الفن وأنواعه. وإن الصلة بين الروح -- فى حركة تطوره - وبين مظهره الحسى المتبدى فى الفن، هى التى تحدد تعدد أشكال الفن وأنواعه. وبما أن حركة تطور الروح مجسدة فى الفن، تتجه من الكثافة إلى الرهافة، فإن هذه الحركة هى التى تحدد كذلك تاريخ تلك الأشكال والأنواع الفنية، كما تحدد مسار تطورها واتجاهه. ويحدد واحد من مؤرخى الفلسفة هذه الصلة - عند هيجل - بين الروح وتحققه بالتشكيل الفنى على هذا النحو: «بالفن أحرز الانسان أول انتصار على المادة قبل أن ينتصر عليها انتصارا كليا بالعلم. فإن الفن انزال فكرة فى مادة وتشكيلها على مثالها. ولكن مطاوعة المادة متفاوتة: وهذا أصل تعدد الفنون الجميلة تتدرج من المادية إلى الروحية. وهى تتوزع طائفتين: طائفة الفن الموضوعى تشمل العمارة والنحت والتصوير، وطائفة الفن الذاتى

تشمل الموسيقى والشعر. وفى العمارة نجد الفكرة وصورتها متمايزتين جد التمايز لعصيان المادة وتمردها، فإن المادة ها هنا أغلظ مواد الطبيعة. لذا كانت العمارة فنا رمزياً بحتاً يدل على الفكرة ولا يعبر عنها تعبيراً مباشراً. إن الهرم والمعبد الهندى والمعبد اليونانى والكاتدرائية المسيحية رموز جميلة، ولكن المسافة بينها وبين ما ترمز إليه بعيدة بعد السماء عن الأرض. تشبه العمارة السماء ذات الأبعاد الهائلة والعظمة الساحقة، فإنها تترجم عن القوة الرابطة واللانهاية الدائمة، ولكنها عاجزة عن تأدية حركة الحياة.

فى النحت تتقارب الصورة والفكر إلى حد ما، فإن هذا الفن ينفخ روحاً فى المادة الغليظة، كالحجر والرخام والنحاس، ويبقى عاجزا دون التعبير عن النفس ذاتها كما تبدو للناظر. التصوير يحقق هذا التقدم، فإنه يستخدم مواد أكثر لطافة، ويقتصر على رسم سطح الجسم، ويوحى بالعمق بوساطة السطح. لكنه لا يعبر إلا عن وقت من أوقات الحياة يتنبه فى المادة. وهذه خاصية مشتركة بينه وبين النحت والعمارة. لذا كانت هذه الفنون متلازمة تأتلف على أنحاء كثيرة. بالموسيقى نبلغ إلى الفن الذاتى، فإنها ترجمة عن انفعالات النفس وألوانها المختلفة إلى غير نهاية. تستخدم الصوت وهو شئ لطيف، ولكن الصوت فيها رمز كالبناء فى العمارة، فهو مبهم غامض كالانفعالات التى يترجم عنها، ولهذا السبب تحتمل القطعة الموسيقية

تأويلات عدة. فى الشعر يصل الصوت إلى درجة الكمال فإن الصوت فيه معقول، ونطق يُعرب عن كل شئ: عن الطبيعة والانسان وأحداث التاريخ. يطاوع الفكر فى جميع ثناياه فيبنى وينحت ويصور ويغنى ويروى، فهو مجمع الفنون، وهو من ثمة الفن الكامل. الملحمة تمثل الفنون الموضوعية الخلاقة، تصور مثلها الطبيعة وآياتها والتاريخ وأمجاده. ولكنها طفولة الشعر، هى ثرثارة طويلة كالسنين الأولى من سنى الحياة، وفيرة الصور زاخرة بالعجائب والغرائب كمخيلة الأطفال. والشعر الغنائى يقابل الموسيقى، يأوى إلى العالم غير المنظور المدعو بالنفس الإنسانية ولا يتعداها، فهو محدود ناقص. والشعر الدرامى أكمل أنواع الشعر، هو شعر الشعر، يجمع بين العالمين الظاهر والباطن، فيمثل التاريخ والطبيعة والنفس، ولا يزدهر إلا فى أرقى الشعوب حضارة(١٠).

والأمر الثانى هو أن الصلة بين الروح - فى حركة تطوره - وبين مظهره الحسى المتبدى فى الفن، لا تحدد - أى هذه الصلة - أشكال الفن وأنواعه، وتاريخ هذ الأشكال والأنواع الفنية وتطورها فحسب، بل أن هذه الصلة لتحدد كذلك مراحل تاريخ الفن وعصوره الكبرى أيضا. وذلك أن الروح المطلق متطور أبدا. وهو فى تطوره الدائب يتجه صوب الحرية. ويتجلى هذا الروح - كما سبق - فى

الظاهر والمحسوس، ومن بين الظواهر والمحسوسات التى يتجلى فيها ويجد تعبيره ملموساً فى أشكالها، الأعمال الفنية. فالروح فى تطوره هو (المضمون) الذى يجد (الشكل) فى ظواهر كثيرة، من بينها الأعمال الفنية. وفى ميدان الفن فإن كل إنتقاله فى تطور الروح تفتش لنفسها عن الشكل الفنى الذى يلائمها. وهكذا تتطور أشكال الفن بتطور (المضمون الروحى أو الفكرى). فإذا كانت لتطور الروح - وفق المنهج الجدلى - ثلاث إنتقالات، فإن لتاريخ الفن ثلاث مراحل كبرى، أو ثلاثة عصور، هى تلك الإنماط الثلاثة التى أشرنا إليها من قبل:

إن الروح يتجه فى تطوره نحو الحرية. وهو فى تطوره يتجه نحو الوضوح والتكشف. وهو فى كل مرحلة من مراحل تطوره يتخذ من الفن واحدة من وسائله فى سعيه نحو الحرية والوضوح والتكشف. وهذه الحركة هى التى تحدد عصور الفن الكبرى ومراحل تاريخه الأساسية، وهى العصور والمراحل التى ذكرنا أنها تبدو فى تلك الأنماط الفنية الثلاثة: الرمزى، والكلاسيكى، والرومانسى. أى أن تطور الروح هو الذى (يوجه) تطور الفن، وهو الذى يحدد لهذا التطور مراحله، وهو الذى يحدد لكل مرحلة أشكالها الملائمة، وملامحها الغالبة[11]. إن سعى الروح نحو الحرية يتمثل فى الفن فى إتجاه (المضمون الروحى) إلى السيطرة على المادة التى تشكل

فيها.

فالروح فى أولى مراحل تعبيره عن نفسه فى الفن، كان يتلمس شكلاً ملائما، وهذه المرحلة هى طور النمط الرمزى فى تاريخ الفن.

وفى المرحلة الثانية حقق الروح قدرا من تطوره نحو الحرية، فحقق من ثم - فى الفن - قدرا من سيطرته على المادة المجسدة له. إن الروح هنا قد (توازن) مع شكله الفنى، وهذه المرحلة هى طور النمط الكلاسيكى فى تاريخ الفن.

وفى المرحلة الثالثة حقق الروح - فى تطوره - قدراً أعظم من الحرية، فحقق - فى الفن - سيطرته على المادة. إن الروح هنا قد أخضع (المحسوس) فخضع الظاهر للباطن، وبرز المضمون وتقدم على الشكل. وهذه المرحلة هى طور النمط الرومانسى فى تاريخ الفن(١٢). ولقد سبق القول إن كل نمط من هذه الأنماط الفنية الثلاثة قد غلب على واحدة من الحضارات الإنسانية الثلاث التى قسم هيجل التاريخ الإنسانى إليها. فغلب النمط الرمزى على الحضارات الشرقية القديمة. وغلب النمط الكلاسيكى على حضارة اليونان. وغلب النمط الرومانسى على الحضارة المسيحية الوسيطة والحديثة. كذلك كانت هذه الأنماط الفنية الثلاثة متلائمة مع تطور قوى الإنسان وطاقاته النفيسة والوجدانية والأخلاقية. فلقد تطورت هذه القوى والطاقات من (الحركية: الهوى والغريزة) فى الحضارات الشرقية

وفنونها الرمزية، إلى (العقلية أو المنطقية) فى حضارة اليونان وفنونها الكلاسيكية. إلى (الوجدانية أو الشعورية) فى الحضارة المسيحية الأوروبية الوسيطة والحديثة وفنونها الرومانسية. وهكذا يستمد المبدأ الجمالى الغالب على كل مرحلة من مراحل تاريخ الفن حقيقته. حقيقة أعم هى تطور الروح، كما تتحدد بهذا التطور ذاته أنواع الفن وأشكاله الملائمة لكل طور من أطوار سعى الروح فى إتجاه التحقق والحرية. ويمكن بيان هذه الصلة بين تطور الروح وتشكيله الفنى، وأثرها فى تحديد مراحل تاريخ الفن، وفى سيادة أنواع فنية بعينها فى كل مرحلة من هذه المراحل، على النحو التالى:

فى مرحلة الفن الرمزى الشرقى القديم، لم يكن المضمون الروحى الفكرى قد حقق قدراً كبيراً من التكشف والوضوح، بل كان لا يزال مبهما غامضاً، وفى سعى هذه المضمون إلى التحقق حسياً فى الفن كان يفتش عما يلائمه من مادة مشكلة، لكن إبهامه وغموضه جعلا هذا التفتيش لا ينجح تماما، فكانت الصلة بين المضمون وتشكيله – فى الفنون الرمزية الشرقية القديمة – صلة قلقة غير متوازنة. إن سعى المضمون الروحى إلى التحقق لم يساعده تشكيل ملائم. وإن الإبهام والغموض فى المضمون الروحى يجعلان تلك الفنون الرمزية تحتمل كثيراً من أوجه التخريج والتفسير. كما أن قصور الشكل عن ملاءمة مضمونه، وعجز هذا المضمون عن

إخضاع المادة المشكلة له، يجعلان تلك الفنون الرمزية الشرقية القديمة تنحو نحو (الحجم الهائل) جرياً وراء إبراز المضمون، وبحثاً عن (صلة متكافئة) بين هذا المضمون وتشكيله. ولهذا سادت فى تلك الفنون الأحجام الكبيرة والأبنية المقدسة العظيمة، ووجدت الشعوب الشرقية القديمة فى (العمارة: حجم) فنها الأول. ويضع هيجل هذا الفن فى مرتبة دنيا بين غيره من الفنون. من حيث قصره عن الوفاء بحاجة الروح إلى التحقق. فهو - فن المعمار - عاجز بطبيعته عن التعبير (الصائت) الذى يكشف عن خفايا الباطن ودقائقه، وهو كذلك عاجز عن التعبير (الشعورى) لصلته ببعض جوانب النفع المباشر(١٣).

وفى مرحلة الفن الكلاسيكى، اليونانى، حقق الروح - فى تطوره ساعياً نحو التحقق والحرية - قدراً أعظم من التكشف والوضوح، وزال عنه كثير من الإبهام والغموض. ووجد المضمون الروحى الفكرى - فى هذا الفن الكلاسيكى - المادة المطاوعة، فتوازن الروح مع تشكيله، وتلاءم المضمون مع شكله. لقد تخلصت الصلة بين المضمون الروحى ومادته المشكلة من قلقها القديم، وأصبحت - هذه الصلة - منسجمة متوازنة. إن تجاوز الروح للإبهام والغموض قد ساعد على أن يكشف المضمون عن نفسه كشفاً واضحاً حراً. وساعد على ان يبدو التجسيم المحسوس للروح - فى الفن -

متخلصاً من كثير من ذلك الغموض فى الفن الشرقى، ومن تلك الرمزية الشرقية التى تحتمل أوجها كثيرة فى التخريج والتفسير. كما ساعد - تجاوز الروح الإبهام والغموض - على أن تكون الفنون الكلاسيكية فى حضارة اليونان تمثيلا للقوى العقلية والمنطقية فى الإنسان. بل إن هذه الفنون قد وجدت فى (الجسم الإنسانى) محلا أنزلت فيه المضمون الروحى المتطور. ولذلك كان فن (النحت:جسم) هو الفن الأول فى حضارة اليونان. وفن النحت - فى تقدير هيجل - أقدر فى طاقاته التعبيرية من ذلك الفن القديم (فن المعمار). وهو - فن النحت - أدخل فى مجال الفن الخالص من ذلك الفن المعمارى. فالنحت يجعل المثل الأعلى مشخصاً أو يجعل نموذج الجمال ماثلا. غير أن النحت - بطبيعته - يخضع لسيطرة المادة وهذا يجعله فقيراً فى نواح بعينها من طاقات التعبير وإمكاناته، بخاصة فى نواحى الصوت والحركة واللون. ولهذا فإن التوازن الذى يتم فى هذا الفن، لا يزال غير كاف لتحقيق مسعى المضمون الروحى إلى الحرية. ذلك لأن خضوع النحت للمادة يجعل المضمون الروحى يتلاشى فى هذه المادة، أى أنه يجعل (التمثيل) الحسى ظاهراً و (المثال) الروحى متواريا[١٤] .

وفى مرحلة الفن الرومانسى، - فى العصور المسيحية الوسيطة والحديثة- يكتسب الروح القدر الأعظم من الحرية، والمزيد من

التكشف والوضوح والتحقق. لقد تقدم الباطن على الظاهر. وبرزت القوى الشعورية والأخلاقية والوجدانية، بعد سيادة القوى العقلية والمنطقية. إن الأساس هنا هو مزيد من خلاص الروح من قيد المادة وسيطرتها. ويتبدى هذا فى الفن فى تطور المضمون الروحى الفكرى من (التوازن) مع تشكيله، إلى (السيطرة) على شكله. وإن هذا ليعنى - عند هيجل - خصوبة وثراء فى المضامين ومرونة وطلاقة فى الأشكال. وذلك لأن (خلاص) الروح من قيد المادة، يصاحبه - فى الفن - (نقاء) من الغلظ والكثافة فى خامات التعبير وأدواته. إن الفن هنا ينتقل - من حيث المضامين والأشكال على سواء - من الحسى إلى الوجدانى، ومن المرئى المنظور إلى الباطنى الشعورى، ويتخفف من المتعين المحسوس ليحقق المعنوى الطليق. وإن أقدر الفنون على تحقق هذا المثال، هى أبعد الفنون عن تلك الغلظة والكثافة فى خامات التعبير وأدواته. ولهذا يجعل هيجل من الفنون التى تعتمد اللون والصوت نماذج للفنون الرومانسية. وهذه الفنون - عنده - ثلاثة هى، التصوير والموسيقى والشعر[١٥]:

فى فن (التصوير: رسم) - يرى هيجل - يتخلص الروح إلى حد كبير من طغيان المادة وقيودها، ويتخلص الشكل الحسى من قيد الحجم وكثافته. فهذا الفن يعتمد إمكانات تعبيرية (رهيفة). اللون،

والظل، والضـوء. وهذا يجـعله أقـدر من النحت على التـعـبـيـر عن (الحـركة) في الأشـيـاء والأحـيـاء. كـمـا يجـعله أقـدر على (تمـثيل) العواطف والوجدانات والمشاعر. لهذا كله كان فن التصوير قريباً بصورة حميمة إلى (الروح المسيحى)؛ فهو – في التصوير – قادر بطبيعة طاقاته التعبيرية على تمثيل الخشوع والانعطاف الروحى والتقوى والحنان والجيشان العاطفى. ومن وجهة جمالية خالصة – عند هيجل – فإن فن التصوير فن (وسط) بين فنون تصطنع المادة المشكلة، وفنون تصطنع الصوت نغماً ولغة.

ويرى هيجل أن هذه الفنون الصوتية – الموسيقى والشعر – تتجرد من (الوساطة التجسيدية)، أى من المادة المشكلة (الكثيفة) – كما في العمارة والنحت – ومن المادة المشكلة (الرهيفة: المسطحة) كما في التصوير. وهذا التجرد يجعلها – هذه الفنون الصوتية – قادرة على نقل (الحضور الروحانى) حراً. وهى لهذا أقرب إلى تحرير الباطن والتعبير عنه، وأدخل في مجال الفن الخالص، الذى يكمل فيه الإفصاح عن المضمون الروحى. والصوت في الموسيقى ينهض على (تنوع فى النغم) ينقل بصورة طيعة تنوع ذلك المضمون الروحى الفكرى وحالاته غير المحدودة. لكن هذا التنوع فى النغم لا يزال يحمل قدراً – ولو محدوداً – من (المحسوس)، وهذا القدر يعطل من قدرة هذا الفن – الموسيقى – على الافصاح عن المضمون الروحى

الفكرى إفصاحاً كاملا طليقاً.

ويتخلص الشعر من هذا القدر من (المحسوس) إذ يتطابق الصوت فيه مع (الفكرة)، فينزل المضمون فى موطنه الحق، ويجد - المضمون - كماله التعبيرى[١٦]. فالشعر إذاً أقدر الفنون على التجرد من المحسوس، وأقدرها على تمكين الروحى من السيطرة على الحسى. بل إن الشعر أغنى من كل الفنون فى إمكاناته وطاقاته التعبيرية. فهو لا ينقل (الحركة) جامدة كما ينقلها فن النحت والتصوير، ولا ينقلها متحركة إلى الأمام كما ينقلها فن الموسيقى، بل هو ينقلها فى كافة مراحلها. كذلك يفعل فى نقله (العاطفة) و(الفكرة)، فإنه لا يقف فى الأولى عن لون من ألوانها - فرحاً... حزناً .. الخ -، ولا يقف فى الثانية عند لحظة من لحظاتها. إن الشعر - لدى هيجل - فن كلى كامل، يستوعب طاقات الفنون وإمكاناتها، ولهذا فإنه فن الفنون.

وليس معنى سيادة فن بعينه فى مرحلة من مراحل تاريخ الفن، أن الفنون الأخرى غير موجودة فى هذه المرحلة. بل المعنى الذى يقصده هيجل أن كل مرحلة من مراحل التاريخ الفنى تجد تعبيرها الحق فى فن أو أكثر، مع وجود الفنون الأخرى، لكن وجودها وجود غير أصيل، إنما هو وجود جانبى. وكما أن للتاريخ الفنى عامة ثلاث مراحل كبرى، فان لكل فن من الفنون على حدة مراحله الثلاث:

الرمـزية والكلاسـيكيـة والرومـانسـيـة. لكن أى فن لا يجـد نـضـجـه وازدهاره الكامل إلا فى مـرحلة واحـدة من مـراحله الثـلاث، وهى المرحلة التى تتلاءم طبيعته وطاقاته التعبيرية مع درجة تطور الروح فـيـهـا. فـفن النحت - مـثـلا - له مـراحله الثـلاث، لكنه - لطبـيـعـتـه وامكاناته - لايجد نموه الكامل إلا فى المرحلة الكلاسيكية. كمـا أن لفن الشـعـر مـراحله الثـلاث لكنه لا يجـد تحـقـقـه إلا فى المـرحلة الرومانسية - كما سبق - وهكذا[١٧] بقية الفنون

وعلى الرغم من أن هذا البناء الهيجلى لتاريخ الفن ليس سـوى جزء من فلسفته الجمالية، التى هى بدورها جزء من فلسفته العامة، إلا أنه - هذا البناء - يفصح تماما عن مذهب هيجل المثالى وعن منهجه الموضوعى، فى آن واحد. ومن جهة مثالية المذهب رأينا كيف أن هيجل يجعل المطلق والمجرد - الروح أو الفكرة - أساسا لحركة التاريخ والواقع، ومن ثم فإنه يجعل تطور الروح وتاريخه مـفـسـراً لتطور الفن[١٨] وتاريخـه. وهذا نظر تأملى خـالص، يقول فـيه المـفكر المعاصر هنرى لوفافر: «... الفكرة المطلقة تتمثل فى الفن متخذة صورة الجمال الأسمى، وفكرة الجمال الأسمى هذه تتحقق فى تاريخ الفن كما تتحقق الفكرة المطلقة فى التاريخ الكونى.وهكذا نستطيع، كما يرى هيجل ، إعادة بناء تاريخ الفن على نحو تأملى، فاحساسنا

المسبق بالفكرة المطلقة العليا وبالجمال الأسمى يظهر فى شعورنا الغامض بالسامى Le Sublime. وفى هذه المرتبة نرى الفكرة (المتحيرة) غير الراضية، تبحث عن مادة لا تجدها. وعندئذ تبذل أقصى جهدها لرفع المادة إلى مستواها وذلك (بالقسر والشدة)، وهى لا تستطيع أن تبتكر إلا الرموز. وهكذا بدأ الفن حياته فى الشرق، بالمظهر الرمزى، ثم تجد الفكرة العليا مادتها وشكلها الملائمين: فبعد الفن الرمزى يأتى الفن الكلاسيكى، فن الاغريق والرومان. وهنا نرى المحتوى قد تلقى الشكل الذى يلائمه، وهو المحتوى الحقيقى المتجسد إلى الخارج فى مظهره الحقيقى الصحيح. ولكن الفن الكلاسيكى ليس إلا فنا محدودا تظن الروح فيه أنها أرضت ذاتها، ولكن الفكرة العليا المطلقة تتدخل هنا أيضا لتضع حدا لهذا الرضى المطمئن، ولتحطم وحدة المحتوى والشكل، وإعادة عهد الرمزية بعودة (هى نفسها تقدم وخطوة إلى الأمام) وعند ادراك هذا المستوى السامى الأرفع يظهر الفن الرومنطيقى المسيحى المنفتح على اللانهاية الربوبية[١٩]...». إن هذه المثالية قد أغفلت الأساس الموضوعى لحركة التاريخ ولتطور الثقافات والفنون، فلم ترد هذا الأساس إلى الواقع الاجتماعى، وأصطنعت الصورية وفسرت - كما سبق القول فى صدر هذا الفصل - الفكر بالفكر. ولهذا فإن الفن لدى هيجل لم يكن إنعكاسا لواقع، بل كان مظهرا

حسيا لفكر. لكن المنهج الهيجلى الموضوعى (الجدل) قد كان له شأن آخر فى تاريخ الفكر عامة. إذ أقام هيجل بهذا المنهج أساس نظرته (التاريخية) التى أصلت مبدأ أن (تاريخية) ظاهرة ما معناها كيفية عمل قوانين تطورها الخاصة وفق قوانين تطور عامة. واستطاع هيجل بهذه النظرة أن يضع أكمل إطار منهجى لتاريخ الفن وتطوره حتى عصره، وأن يجعل لهذا التاريخ والتطور (قوانين عامة) مرتبطة بالتطور البشرى، كما استطاع أن يلفت الأنظار إلى نوعية كل فن، وإلى الصلات بين الفنون فإن كان هيجل قد رد القوانين الخاصة للظواهر والقوانين العامة للتاريخ والمجتمع إلى أساس غير أساسها الموضوعى، وإن كان الدرس الفنى قد تجاوز كثيرا من نظراته وأفكاره حول مراحل التاريخ الفنى وطبيعة كل فن وأدوات الفنون وصلاتها، نقول إن كان كل هذا صحيحا، فصحيح أيضا أن (جدله) سيظل (الأساس المنهجى) الخلاق للتطور بصورة عامة. لقد كان هيجل صاحب آخر بناء فلسفى مثالى عظيم. وقد انتهى (المذهب) – بعد هيجل – إلى تطرف ميتافيزيقى عند خلفائه من غلاة المثاليين. أما (المنهج) فقد اكتسب بعده محتواه الصحيح وأصبح أداة فذة للفكر العلمى.

لقد أصبح (الجدل) – عند أصحاب المادية[٢٠] التاريخية – أداة

للفكر العلمي، تكشف بالتحليل المنهجي القوانين العامة لتطور المجتمعات، والقوانين الخاصة لتطور الظواهر المختلفة، وكان (المبدأ) المثالي للمنهج الجدلي يتبدى في سيطرة الروح – في سعيه لتحقيق ذاته – على المادة. لهذا جعل المثاليون الروح المطلق اساساً للوجود وجوهرا له، وجعلوا الوعي سابقا على الوجود. أي أن المثاليين جعلوا الواقع الموضوعي تجسيدا للفكر ومظهرا له. أما (المبدأ) العلمي للمنهج الجدلي فيتبدى في سيطرة الانسان – بنشاطه العلمي – على المادة. الوجود هنا سابق على الوعي، والفكر إنعكاس للواقع. وعلى هذا فإن الأصل في التفسير العلمي للتاريخ وتطور المجتمعات البشرية وتطور ثقافاتها إنما يرجع إلى النشاط العلمي للبشر. فالعمل عملية اجتماعية بفضلها قامت المجتمعات الانسانية: إن تاريخ هذه المجتمعات هو عمل البشر ضد الطبيعة، وعلاقاتهم في هذا العمل. وبالعمل يخلق البشر القاعدة المادية الاقتصادية لحياتهم، أي يخلقون وجودهم الاجتماعي[٢١]. ويصوغ البشر – في علاقاتهم بعضهم ببعض في عملية العمل – ثقافاتهم، أي وعيهم[٢٢] الاجتماعي. والوعي الاجتماعي إنعكاس للوجود الاجتماعي وتعبير عنه. أي أن الوجود هو الذي يحدد الوعي ويفسره. وعلى هذا فإن تطور صور الوعي – أو صور الثقافة وأشكالها – إنما هو تابع لتطور الوجود الاجتماعي. لكن هذه التبعية ليست سلبية

وليست آلية كما سيبدو. وفى هذا السبيل – تطور الوجود الاجتماعى وما يتبعه من تطور صور الوعى وأشكاله – فإننا نقف عند أمرين لا ينفصلان إلا بغرض الدرس والبيان:

الأمر الأول: يتصل بالوجود الاجتماعى أو بالأساس المادى الاقتصادىّ للمجتمع. ومبدأ التطور هنا يحكمه مدى ما وصل إليه البشر فى صلتهم العملية بعالمهم الطبيعى، وطبيعة علاقاتهم فى نظامهم الاجتماعى. ولقد رأينا[٢٣] أن تخلف أدوات العمل وأساليبه عند الجماعات البدائية جعل ما سيطرت عليه تلك الجماعات من عالمها الطبيعى ضيقا محدودا، وأن (بدائية العلاقات الاجتماعية) فى تلك الجماعات أقامت (مجتمعات) تسودها الجماعية فى الانتاج والتوزيع، أى مجتمعات لا طبقية. ولكن صلة البشر بعالمهم الطبيعى قد شهدت – منذ انهيار المجتمع البدائى حتى العصر الحديث، أى خلال ستة آلاف سنة تقريبا: من الألف الرابع قبل الميلادى إلى القرن الحالى – تطورا هائلا فى (أدوات الانتاج): أدى إلى توسيع المجال الذى يسيطر عليه الانسان من عالمه الطبيعى، بصورة لم تتح للبشرية فى كل تاريخها. كما أدى إلى تخليص الإنسان – فى مواجهته للطبيعة – من قدر عظيم من الجهد العضلى والذهنى والعصبى، وفتح أمامه الأفق واسعا ليحقق سيادته على هذا العالم. هذا من قبيل صلة البشر بعالمهم الطبيعى، أى من قبيل تطور أدوات

الانتاج. أمامن قبيل علاقات البشر اجتماعيا - أى من قبيل علاقات الانتاج الاجتماعية - فقد عرف تاريخ البشرية بعد انهيار المجتمع البدائى المجتمع الطبقى الذى قام نتيجة نشأة الملكية الخاصة لأدوات الانتاج. ومنذ نشأة الملكية الخاصة حتى العصر الحديث اتخذت العلاقات الاجتماعية صورا ثلاثاً هى: العلاقات العبودية، والعلاقات الاقطاعية، والعلاقات الرأسمالية.

ولقد تبدت هذه الصور الثلاث - خلال مراحل هذا التاريخ - فى أنظمة اجتماعية ثلاثة هى: النظام العبودى، والنظام الاقطاعى، والنظام الرأسمالى. ويشهد كل نظام من هذه الأنظمة الثلاثة فى بدايته فترة (صعود) تنهض فيها الطبقة الصاعدة الجديدة - وهى تهدم أركان النظام القديم وتبنى نظامها الجديد - بدور تاريخى تقدمى، تحقق لنفسها فيه مصالحها، كما تحقق مصالح لأغلبية المجتمع. لكن هذه الفترة تنتهى عند ما تبرز التناقضات فى قلب النظام وعند ما ينتهى الدور التقدمى للطبقة المسيطرة، فيمر النظام بفترة (تناحر) تنتهى بالثورة الاجتماعية. إن هذه الأنظمة الاجتماعية الطبقية الثلاثة هى مراحل الاستغلال فى التاريخ البشرى. وينتهى الاستغلال فى التاريخ بزوال الملكية الخاصة لأدوات الأنتاج. وعلى هذا فان الثورة الهائلة التى يشهدها العصر الحديث فى (أدوات الانتاج) لن تؤتى ثمارها الإنسانية الحقة إلا فى ظل ثورة فى

(علاقات الانتاج الاجتماعية)، هى العلاقات الاشتراكية فى النظام الاشتراكى.

ومن هذا السياق يتضح أن مراحل تاريخ مجتمع ما وتطوره تتحدد منهجياً بالأنظمة الاجتماعية التى شهدها هذا المجتمع. بمعنى أن تحديد مرحلة أساسية فى تاريخ مجتمع وتطوره، إنما يتأسس على معرفة النظام الاجتماعى الذى كان مقوما لتلك المرحلة، وعلى تحليل العلاقات الاجتماعية التى سادت(٢٤) فيها.

الأمر الثانى. يتصل بالوعى الاجتماعى أو بالبناء الثقافى فى المجتمع. ومبدأ التطور هنا أن الثقافة - بكل صورها العلمية والفكرية والفنية - انعكاس للوجود الاجتماعى وصياغة لحقائقه، وأنها تابعة فى تطورها لتطوره. فالأساس المنهجي فى هذه المسألة قائم موضوعيا على أن الوجود الاجتماعى فى مجتمع من المجتمعات هو الذى يحدد الوعى الاجتماعى فى ذلك المجتمع وهو الذى يفسره. لكن هذه التبعية ليست - كما سبق القول - آلية وليست سلبية. ذلك أن الثقافة ليست انعكاساً ميكانيكيا للوجود، كما أنها ليست صياغة سلبية له. فالعلاقة بين الاثنين - الوجود والوعى - قائمة على التأثر والتأثير المتبادلين، وعلى التداخل والتفاعل الدائبين. بل ان الوعى قد سبق - فى مرحلة من مراحل تطور المجتمع - الوجود ويوجه حركته

نحو التغيير ويقوده إليه. أن التحليل المنهجي يعتد بالقوانين الخاصة لحركة كل ظاهرة من ظواهر هذا المجتمع وتطورها. وسلامة التحليل ورقيه إنما يتوقفان على بيان كيفية عمل القوانين الخاصة فى ظل القوانين العامة. والقانون العام هنا – فى علاقة الثقافة بالأساس المادى للمجتمع: علاقة الوعى الاجتماعى بالوجود الاجتماعى – أن الوجود هو المفسر للوعى، وان الوعى تابع فى حركة تطوره للوجود فى حركة تطوره. غير أن للثقافة – على الرغم من خضوعها للقانون العام السابق – قوانينها الخاصة التى لا تتعارض مع ذلك القانون. فللثقافة وهى تصوغ الحقائق الأساسية للوجود الاجتماعى إستقلال نسبى عن هذا الوجود، كما أن لها وهى تعكس حركة تطوره تأثيرها الفعال فى هذه الحركة. كذلك تتضمن الثقافة ملامح ذاتية وسمات وعناصر فردية. الثقافة – بهذا التقدير – ظاهرة من التعقيد والتركيب بحيث لا يمكن تفسيرها بعامل واحد، على الرغم من أن هذا العامل – تعبيرها عن الوجود الاجتماعى – هو مصدرها والأساس فى تفسير مكوناتها ومضامينها. بل إن لكل صورة من صور الثقافة، أو لكل ظاهرة من ظواهرها العلمية والفكرية والفنية، إستقلاله النسبى وطبيعته النوعية وقانون تطوره. كما أن كل صورة من تلك الصور تتضمن من الملامح الذاتية والجوانب والعناصر الفردية ما يجعل ردها إلى عامل واحد – فى

التفسير والتطور - عاجزا عن اكتشاف هذه الملامح والعناصر الذاتية والفردية. ويعيننا هذا البيان فيما نحن بصدده من درس قوانين التطور الثقافى فى إرتباطها بقوانين أعم منها وهى قوانين الوجود الاجتماعى: فواضح أن الأشكال والصور الثقافية فى مجتمع من المجتمعات هى صياغة لحقائق الوجود الاجتماعى فى مرحلة من مراحل تطور هذا المجتمع. أى أن كل نظام اجتماعى يصوغ ثقافيا ما يعكس رؤاه ومواقفه وعلاقاته. وتفصح الثقافة عن (موقف) من هذا الوجود الذى تعكسه، والذى يحدد هذا الموقف ويفسره هو الواقع الطبقى فى ذلك النظام. فلقد وجهت الطبقة المسيطرة - فى كل نظام اجتماعى - الثقافة نحو التعبير عن غاياتها ومواقفها ورؤاها، ونحو تبرير مصالحها وأغراضها وحمايتها. وعلى هذا يصبح (المضمون الطبقى) هو الأصل فى تطور الثقافة فى مجتمع من المجتمعات. إذ أن تاريخ مجتمع ما إنما تتحدد مراحله العامة وفق ما شهده هذا المجتمع من أنظمة اجتماعية. كما أن (التاريخ الثقافى) لهذا المجتمع إنما يحدده ما سبق بيانه من أن كل نظام اجتماعى من الانظمة التى شهدها تاريخ المجتمع بفترتى (صعود) و(تناحر).

ومن الوجهة الثقافية تتبدى ثقافة المجتمع فى فترة الصعود وكأنها ثقافة (المجموع)، بينما تتبدى الصياغات الثقافية فى فترة

التناحر فى ثقافتين: ثقافة الطبقة المسيطرة وثقافة الطبقة المقهورة. هذا هو الأساس العام للتطور الثقافى فى مجتمع من المجتمعات. لكن الثقافة - كما سبق القول - لا تعكس عكسا (متطابقا) آليا. لذلك فإن ثقافة أية طبقة تحمل مع طابعها الطبقى (مضمونا) قوميا وملامح إنسانية عامة، لأن كل طبقة وهى تصوغ ثقافتها تشارك فى ذات الوقت فى صياغة ثقافة شعبها، وفى صياغة الثقافة البشرية عامة.

ومن هذا السياق يتضح أن التاريخ الثقافى لمجتمع ما تتحدد مراحله وقوانين تطوره ومضامينه وأشكاله بالتحليل المنهجى للأنظمة الاجتماعية التى تحدد مراحل التاريخ (العام) لهذا المجتمع، وبتحليل العلاقات الاجتماعية والواقع الطبقى فى كل نظام من تلك الأنظمة. من شأن هذا التحليل أن يحقق القانون العام للتطور الثقافى وهو - هذا القانون - أن الأساس المادى للمجتمع هو المفسر للظواهر الثقافية فى هذا المجتمع، وهو الأكثر تأثيرا فى محتواها والأكثر حسما فى تطورها[٢٥]. لكن التاريخ الثقافى للمجتمع لا يكمل إلا بدرس الكيفية التى عمل بها القانون الخاص للتطور الثقافى فى ظل ذلك القانون العام، وبدرس الاستقلال النسبى للثقافة وصورها، والطبيعة النوعية المميزة لكل صورة.

والفن صورة من صور الوعى الاجتماعى وظاهرة من الظواهر الثقافية. وهو يخضع - فى تطوره - للقوانين العامة السابقة فى علاقة الوعى بالوجود. فكل نظام اجتماعى يبدع ما يعبر عن حقائق وجوده وطبيعة علاقاته. والذى يفسر التطور الفنى هو أن كل انتقاله، من انتقالات هذا التطور إنما تعبر عن وجود اجتماعى لمجتمع محدد في مرحلة من مراحل تاريخه. وقد سبق أن وقفنا فى موضع سابق وقفتين طويلتين مميزين بين ما يمكن - بتوسع - تسميته (تاريخين) للفن: تاريخ الفن البدائى وتاريخ الفن الطبقى. وظهر فى الوقفة(٢٦) الأولى أن البدائى - فى (اغترابه عن الطبيعة) - كان يتوسل بالفن لتوكيد طبيعته الإنسانية الاجتماعية فى مواجهة عالمه الطبيعى. كما ظهر فى الوقفة(٢٧) الثانية أن الفن فى الأنظمة الطبقية فى (اغتراب الإنسان فى المجتمع) - عكس طابعا طبقيا بارزا وأن، (المضمون الطبقى) هو الأساس فى تطور الفن منذ قيام المجتمع الطبقى وتقسيم العمل وانقسام الجماعة. لكن هذه الأصول التاريخية العامة لا تغنى وحدها فى النظر التاريخى والتطورى للفن. وذلك لأن للفن - كغيره من الظواهر الثقافية - نوعيته المميزة وقانون تطوره الخاص. والامر الهام فى درس تطور الفن هو بيان عمل هذا القانون الخاص خاضعا لتلك الأصول والقوانين العامة.

ان الفن يعكس مـادته عكسـا (خـاصـا)، كـمـا أن تطوره ليس (تقدما) مطردا مثل بعض الظواهر الثقافية الأخرى. وعلى الرغم من أننا سنتناول هاتين المسألتين - خصوصية الفن، والتطور والتقدم فى تاريخ الفن - بشئ من التفصيل فى موضع[٢٨] قادم، إلا أن الأساس العام لهما يساعد هنا فيما نحن بسبيله:

خصو صية الفن:

الفن عمل (خاص). وينتج الفنان آثاره فى ظل ظروف محددة من تطور العمل الاجتماعى من حيث أدواته وخاماته وعاداته وعلاقاته ومن حيث (تقسيمه) والتخصص فيه. ولذلك فإن الفن يتبع فى تطوره الحقائق الأساسية لتطور الوجود الإجتماعى فى مجتمعه. غير أن كافة المنتجين يعانون (ظاهر العلاقة) القائمة على وحدة التقسيم والتخصص. بينما يكشف الفنان عن (باطن العلاقة) ومغزاها. إن (المباشرة) تجعل المنتجين محصورين فى ذلك الظاهر (بحاضريته). وجزئيته بينما (الجمالية) تجعل الفنان مرتبطا بذلك الباطن وامتداده فى الماضى وحركته إلى المستقبل.وليس معنى هذا الارتباط مفارقة (الواقع)، بل معناه عكس باطن متحرك لا عكس ظاهر واقف: «... الفنان المبدع الخلاق فى الفن ، هو من حيث الأساس كائن حر، ولكن كلمة (الحرية) هذه يجب أن تؤخذ بمعناها

الواقعى الملموس لا تجريديا. فالفنان لا يستطيع أن يوقف بقرار من (حريته) الشروط والظروف والحدود التى فى عصره وطبقته (فى المجتمعات الطبقية) وحدودهما وظروفهما. وعمله حر، ولا يمكن أن يكون إلا حرا. وذلك بمعنى أن الفنان تخطى حتما وبالضرورة الأطر الاجتماعية للعمل الذى لا يتحلى بصفة الخلق من حيث الجمالية، وهذه الأطر تحدد بصورة طبيعية معتادة مهمات كل شغيل ومكانه ودوره فى تقسيم العمل. وحساسية الفنان لا يمكن أن يُضغط عليها أو يضيق عليها: فيلزمه أن يتخطى بانطلاقة حرة حدود الحساسية غير الخلاقة. ولكن كيف يمكن أن ينفلت وعيه وحساسيته ونشاطيته الفعالة من حدود النشاطية غير الخلاقة إلا بانطلاقة مع أعمق تيارات الحياة والواقع؟

يجب أن تهتم نظرية الفن أكبر الاهتمام بموضوع (ذاتية) الفنان وتُعنى بموضوع غنى حساسيته الفردية وحاجته (الداخلية) إلى التحقق والتجسد. وليس لهذه النظرية الحق فى أن تستخرج من هذه (الذاتية)، من هذه (الداخلية) الصرف تحمسا رومانطيقياً فائق الحد. ونظرية الفن هذه لا تستطيع الانطلاق من كون الفنان يتكشف عن إنسان (غنى) من بين سائر البشر، لكى تصل من بعد، إلى أن تخفف بأى شكل من الاشكال من أهمية الشروط الاجتماعية والتقنية والظروف التاريخية، والجماهير والطبقات وقيمتها. بل على العكس

فالقضية سوف تطرح حتما وأبدا لاكتشاف العلاقة الدقيقة المضبوطة بين مختلف هذه الحدود والاطراف: صفة الحاجة الجمالية، وطبيعتها عند فرد من الافراد وأثره الفنى (مع اختلافه عن سواه فى درجات النجاح)، الشروط التاريخية - حاجات الجماهير والطبقات الراهنة - مستوى النمو التطورى الاقتصادى والإجتماعى والتاريخى[٢٩]...». الواقع حركة متطورة موارة بالصاعد والمتوارى. والفن عمل (خاص) لا يخضع - كما سنرى فى موضع آت - لظاهر هذه الحركة، بل أنه ليلمح جامعا بين عناصرها الباطنية ويكشف عن مغزى هذا الجامع وجوهره. والفنان منتج (متخصص)، لكنه لا يخضع كغيره من المنتجين خضوعا كاملا لشروط تقسيم العمل والتخصص فيه. هو (موهوب) فى هذا الجانب من النشاط الاجتماعى. و(خصوصية) عمله تجعله (يتميز) عن غيره من المنتجين، لكنه لا (يمتاز) عليهم. والفن - لأنه عمل متحرر من الظاهر والمرئى ومن الجزئى والحرفى - يشد من اللحظة ما ترهص به من مستقبل فينبئ ويتنبأ.

وعناصر الأصالة والذاتية والغنائية شروط لازمة فى كل عمل فنى، لأن هذا العمل - الخاص - نتاج انسان له أشواقه ورؤاه ومواقفه وأحلامه. كل هذا يساعد فى بيان (خصوصية) للفن بين الظواهر الثقافية والنشاطات الانسانية. وهذه الخصوصية هى التى

تجعل الفن مسارا وقانون تطور متميزين. ولكن هذا القانون المتميز يعمل - كما سبق - وفق قوانين عامة هى قوانين تطور الوجود الاجتماعى. إذ أن (مضمون) الفن يحمل دلالة اجتماعية على ما يعكسه، كما يحمل موقفا منه. كما أن (شكل) الفن - مع الاعتداد بالجهد الفردى - ليس منعزلا عن سعى الجماعة إلى تثبيت خبرتها فى أسلوب وإطار .

إن مؤرخ الفن يعتد بهذه الخصوصية، لأنها - لديه - الأساس فى رصد قانون التطور الفنى. غير أن قانون تطور الفن لا يبتعد عن قوانين تطور الوجود الاجتماعى عامة، لأن الوجود هو الأصل المفسر لكل نشاط ولكل علاقة. كما أنه لا يبتعد عن قوانين التطور الثقافى خاصة، لأن الفن صورة ن صور الوعى أو ظاهرة من ظواهر الثقافة. لكنه - قانون تطور الفن - لا يتطابق وتلك القوانين تطابقا كاملا على الرغم من عمله وفق حقائقها العامة.

التطور والتقدم فى تاريخ الفن:

يتطور الفن، بمعنى أنه يعكس (حركة) واقع متغير أبدا، لذلك فإن نموذج هذا الواقع فى الفن متغير أيضا. والذى يحكم حركة الواقع فى تغيرها وفى نموذجها الفنى المتغير هو ما وصل إليه البشر فى صلتهم العملية بعالمهم الطبيعى وطبيعة علاقاتهم فى نظامهم

الاجتماعى. فالتطور معناه (التغير)، لكن التقدم معناه (التغير إلى الأفضل).

إن تغير الواقع – فى مجمله تاريخياً – تطور نحو الافضل، أى تقدم. لكن تغير نموذج الواقع فى الفن تطور لا يعنى تقدما. وبطبيعة الحال فإن تغير الواقع والتقدم الإنسانى عامة قد أثر تأثيرا عميقاً فى مجرى التطور الفنى، إذ أمد الفنون بخبرة واسعة بالمادة وخصائصها وطاقاتها، وبخبرة تكنيكية مساعدة فى التنفيذ والتشكيل والعرض، وبتراكم معرفى كبير.. الخ. ولقد أتاح كل ذلك للفنون أن تتنوع وأن تتعاون، وان تتداخل. كما أن كل ذلك قد (عقد) الخبرة والمدارك الجمالية وصقلهما. وقد أفضى كل هذا إلى أن يكون نموذج الواقع فى الفن نموذجا (مركبا) . غير إن الفيصل فى الموقف الفنى ليس التركيب أو البساطة فى طرائق أداء هذا الموقف وتوصيله، وإنما الفيصل هو (القدرة) على عكس ما هو جوهرى فى حركة واقع محدد، ولا يحدد هذه القدرة تركيب ولا بساطة فى الأداء، إنما تحددها (طاقة) الفنان المبدع نفسه كما سنتبين فى موضع آت[٣٠]. ورب موال (بسيط) يبدعه فلاح أمى فى قرية نائية من قرى مصر أقدر على هذا العكس، من عمل فنى (مركب) وقفت وراءه كل خبرة التكنيك وتعقيده.

والشعر المعاصر أكثر (تطورا) من الشعر القديم، لإعتماده –

الشعر المعاصر - بناء الصورة المركبة والعنصرين القصصى والدرامى، لكن هذا الشعر ليس أكثر (تقدما) من الشعر القديم. فليست مرثية الشاعرة المعاصرة فدوى طوقان فى أخيها إبراهيم طوقان - مثلا - (بأفضل) من مرثية الشاعرة القديمة الخنساء فى أخيها صخر.. الخ. ويتصل بهذا المعنى معنيان لصيقان به. أولهما أن (التطورية) فى الفن تختلف عن التطورية فى المعرفة والثقافة عامة، وعن التطورية فى (العلم) خاصة:

يتبدى تطور العلم فى التتابع والتراكم، بحيث يغدو القانون العلمى الأحدث أكثر رقيا وتقدماً و(أفضل) من القانون العلمى الأقدم. أما تطور الفن فيتبدى فى البحث الدائب عن (تشكيل) يلائم التعميم الجمالى لوضع تاريخى وإجتماعى بعينه. ويتخذ هذا البحث صورة نشأة أنواع فنية جديدة، وانقراض أنواع أخرى وسيادة نماذج إنسانية بعينها، وطرائق فى البناء والأداء، ونظريات ومدارس فنية، ومناهج نقدية وجمالية.. الخ: «وكلما تطور العلم فإنه يزداد إحكاماً واقتراباً من الكمال وليس كذلك الفن. فالمضامين تتضاعف والآفاق تتسع، لكننا لا نستطيع أن نقول إن ستاندال وتولستوى، أقرب إلى الكمال من هوميروس وجيريكو، أو أن كونستابل، أقرب إلى الكمال من جيوتو والجريكو[٣١]...». والحديث هنا ليس (أفضل) من القديم ولا أرقى منه وإنما هو أكثر ملاءمة (لتشكيل) تعميم

جمالى لواقع محدد. ولهذا يحل القانون العلمى الحديث محل القانون العلمى القديم، أما فى الفن فلا يجبُّ الحديث القديم ولا ينفيه أو يقوم مقامه.

وثانيهما أن (التاريخية) فى الفن ليس معناها - كما بينا فى موضع سابق - التطابق الآلى مع ظروف طبقية وإجتماعية بعينها. إن الفن انعكاس لواقع محدد. لكن هذا الانعكاس يتضمن (النسبى) المتعلق بالدلالة الإجتماعية المحلية المعاصرة أو (التاريخية)، كما يتضمن (الثابت) المتعلق بالدلالة الإنسانية العامة أو (الباقية). والفن الفقير وحده هو الذى يتضمن الدلالة التاريخية النسبية، وهو فن (المناسبة العابرة) ويموت بانقضاء الظروف التى وقف عندها. والخوالد فى الفن تتضمن الدلالتين، لكن نجاحها فى صياغة الثابت إنما تحدده قدرتها على صياغة النسبى التاريخى: قدرتها على استخلاص العام من الخاص، والكلى من الجزئى، والثابت من النسبى، والنموذجى من العارض.

إن تطور الفن محكوم بتطور المجتمع ويعتد التاريخ المنهجى للفن باستخلاص قانون تطوره - الفن - الخاص، وبكيفية عمل هذا القانون الخاص وفق قوانين أعم وأشمل هى قوانين الوجود الاجتماعى. أى أن التاريخ المنهجى للفن يعتد بجدل الجماليات

وحركة واقع تاريخى اجتماعى محدد، وتساعد هذه المنهجية على الدرس العلمى للفن من حيث مراحل تطوره وازدهاره وتخلفه، ومن حيث اتجاهاته ونظرياته وأساليبه ومناهجه ومدارسه وأنواعه، ومن حيث قيمه وموضوعاته ونماذجه الإنسانية.. الخ. ويحتاج كل من هذه الجوانب – فى فن واحد وفى واقع محدد – إلى درس منهجى منظم يبين هذه العلاقة – هذا الجدل – بين المبدأ الجمالى وواقعه التاريخى الإجتماعى، أى بيان علاقة قانون تطور الفن بقوانين تطور المجتمع. ونقف – فى الفصلين القادمين – عند (الأنواع) و(المدارس)، لعل درسهما يساعد على هذا البيان.

الهوامش

١- راجع فى مفهوم - التاريخية بين المثاليين والعلميين: صفحات ٤٣ ومن ٢٠٣ إلى ٢١٠ وصفحتى ٢٦٧ و٣٠٨ من كتاب انجلز:

«Dialectics of nature»

٢- جون لويس: مدخل إلى الفلسفة، ترجمة أنور عبد الملك، القاهرة، الدار المصرية للكتب سنة ١٩٥٧ م ص ١٧١ / ١٧٢.

٣- Dialectic

٤- Mure, (G.R.G): An introduction to Hegel, 1940, Passim.

٥- راجع

Engels: Dialectics of nature, p. 80 - 81

٦- جون لويس: مدخل إلى الفلسفة ص ١٦٣

٧- راجع المقدمة المطولة (ص ١٥٢ وما بعدها) لكتاب هيجل:

- Philosophy of history, (G.B.46)

٨- - Rene wellek:A history of modern criticism, London

vol. 2. 1906, P 320

٩- IBid P. 321

وراجع كذلك القسم الثانى من المجلد الثانى فى كتاب:

F, B Osmaston: Hegel's philosophy of fine

وكذلك: art Criticism The major Texts,72

١٠- يوسف كرم: تاريخ الفلسفة الحديثة، القاهرة، دار المعارف، الطبعة الرابعة سنة ١٩٦٦م ص ٢٨٤.

١١- راجع Rene wellek: op. cit. p. 321 ff.

وراجع كذلك نفس الموضوع المشار إليه سابقاً فى كتاب.

(Hegel's philosophy of fine art)

١٢- راجع

Hegel: Philoeophy of history, 207, 259, 315,

١٣- Ibid P. 209 ff.

وراجع كذلك: Hegel: Esthetique, paris, 1944, passin

١٤- راجع ص ٢٥٩ وما بعدها وص ٢٦٧ وما بعدها فى:

Hegel: philosphy of History

وكذلك عرض المرحلة الكلاسيكية فى

«Hegel's philosophy of fine art»

وراجع كذلك

Hegel : esthetique, passim.

١٥- أنظر فى تطور الروح فى العصور المسيحية ص ٣٠٣ وما بعدها وص ٣١٥ وما بعدها وص ٣٤٨ وما بعدها فى:

وأنظر Hegel: philosophy of history

فى تحقق الروح المسيحى فى الفنون الرومانسية، حديث هيجل عن الفن المسيحى فى esthetique وتحليل رينيه ويلك له فى:

Rene wellek: A history of modern criticism, p. 323, ff.

١٦- شهدت القرون الحديثة - منذ أواخر العصور الوسطى فى القرن الثالث عشر إلى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر: قرنى الرومانسية - تطوراً فى فنون التصوير والموسيقى والشعر يعد فريداً فى تاريخ الفن كله: فلقد بدأ سيمابو (١٢٤٠؟ - ١٣٠٢؟) Giovanni Cimabue الانسانية العامة، ثم تلاه تلميذه جيوتو Giotto (١٢٦٦ أو ١٢٦٧ - ١٣٣٧م) - أبو التصوير الحديث، عند مؤرخى الفن - فاقترب بهذه الموضوعات من وحى الحياة اليومية. وفى القرن الخامس عشر تحقق فى تاريخ التصوير أمران هامان، إذ حقق أوشيلو (١٣٩٧ - ١٤٧٥م) Paolo Uccello (قواعد المنظور) Perspective فى هذا الفن. وحقق الأخوان فان إيك، هيوبرت (١٣٦٥؟ - ١٤٢٦) Hubert Van Eyck وجـان (١٣٨٥؟ - ١٤٤١م) Jan Van Eyck التصوير (بالزيت) بعد أن كان الفنانون يعتمدون على مزج اللون بالماء، فتم بفضل الأخوين فان ايك تقدم تكنيكى عظيم، كان من بين فوائده إبراز عنصر (الضوء). وفى القرنين الخامس عشر والسادس عشر نبه ذكر ثلاثة من أعلام التصوير فى كل تاريخه: ليونارد ودافينشى (١٤٥٢ - ١٥١٩م) Leonardo da Vinci

ورفايل (١٤٨٣ - ١٥٢٠) Raphael (Sanzio Raffaello)

ومـيكلا نجلو (١٤٧٥ - ١٥٦٤م) Michelangelo. وهؤلاء الـثـلاثة جـعلوا (الإنسـان) مـضـمـونا للتـصـوير، وجـعلوا التـصـوير الفن الأول (لإنسـانيـة) النهضة ومثلها الأعلى. أما فن الموسيقى، فلقد بدأت مدرسته الحديثة بتحقيق (الايقاع المتناظر) ثم بتطور في العلامات الموسيقية وبالتركيب والتـعـقـيـد و(التنازع) في الأنغـام والتـعـدد في الأصـوات. وتم نضج هذه المدرسة الحديثة في تراث باخ، يوهان سباستيان (١٦٨٥ - ١٧٥٠م) Bach, Johann Sebastian. وفي تراث بيتهوفن، لودفيج فان (١٧٧٠ - ١٨٢٧م) Beethoven, Ludwig van الذي ولد وهيـجل في سنة واحدة - بلغ الفن الموسيقي (كماله) الكلاسيكي وبدأيته الرومانسية القوية، كما نضـجت (أنواعه) المعروفة في الموسيقى الحديثة والمعاصرة: السمفونية، والأوبرا.. الخ. وفي الشعر (انقرضت) أنواع، وعدلت أخرى، ونشأت ثالثة - سنعرض لهذه التطورات في فصل: الأنواع الأدبية - وتمت إزدهارة تعد معلما أساسياً في التاريخ الشعري وبرزت كثرة من الشعراء - خاصة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر - خلفوا الخوالد الرومانسية، وأصبح الفن الشعري في مقدمة كل الفنون جميلة وتشكيلية. ولقد أستوعب هيجل كل هذه التطورات في الموسيقى والتصوير والشعر، بحيث يصح رصده الذي جعل هذه الفنون (فنون المرحلة الرومانسية) في التاريخ الفني. ولكن على الرغم من صحة الرصد فإن تفسير هيجل له كان - كما رأينا - تفسيراً ميتافيزيقياً مغرقاً.

راجع:

Herbert Read, Art now, London, 1960 p. p,45, 47, 59, ٦٠ - ٦٧.

وراجع كذلك:

(Adictionary of modern p. 59 ff., 180 ff.

وكذلك:

Etienn Souriau; La correspondance des arts, passim

١٧- اعتمدت فى عرض تطور الفن فى التراث الهيجلى على عملى هيجل فى فلسفة التاريخ وعلم الجمال. وعلى كتابى أو سماستن (فلسفة هيجل فى الفن الجميل) ورينيه ويلك (تاريخ النقد الحديث) المشار إليهما. كما رجعت إلى كتاب سوريو:

« La correspondance des arts»

وخاصة فى مواضع تعقيبه على هيجل.

١٨- راجع ص ١٩٢ فى مجموعة فريفيل وراجع كذلك من ص ٤٣ إلى ٤٧ فى كتاب انجلز: dialectics of nature

١٩- هنرى لوفافر: فى علم الجمال، ترجمة محمد عيتانى - بيروت، دار المعجم العربى، ١٩٥٤م، ص٢٦

٢٠- Historical materialism

٢١- Basis

٢٢- Supers tructure

٢٣- فى الفصلين الثانى والثالث من الباب الأول فى هذا الكتاب.

٢٤- راجع: صفحات ١٤٢ و ١٤٧ و١٤٩ من مجموعة فريفيل وصفحات ٢٠٣ إلى ٢١٠ وص ٣٠٨ فى كتاب انجلز:

«Dialectics of nature»

٢٥- راجع الفصل الثانى من ومجموعة فريفيل ومواضع كثيرة من كتاب (رأس المال Capital)

٢٦- الفصل الثانى من الباب الأول

٢٧- الفصل الثالث من الباب الأول

٢٨- فى فصل المدارس الأدبية - الثالث من هذا الباب

٢٩- هنرى لوفافر: فى علم الجمال ص ٤٨

٣٠- فى الفصل الثالث من هذا الباب

٣١- ارنست فيشر: ضرورة الفن ص ١٣٨

الفصل الثانى

الأنواع الأدبيـة

المبدأ العام فى تطور الأنواع الأدبية - من حيث نشأة النوع الأدبى وتغيره وتاريخه وتلاشيه فى نوع أدبى آخر أو انقراضه - هو أن كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع تجسد علاقتها الجمالية بالعالم فى أنواع أدبية بعينها، تلائم قدرة البشر على عالمهم الطبيعى فى هذه المرحلة، وطبيعة نظامهم الاجتماعى فيها. أى أن العمل - وهو الأصل المفسر لقدرة البشر على الطبيعة، ولطبيعة تنظيمهم الاجتماعى فى كل مرحلة من مراحل تطورهم - وهو ينشئ للبشر مداركهم وحاجاتهم ومعاناتهم الجمالية، قد أنشأ فى ذات الوقت لهذه المدارك والحاجات والمعاناة - وهى تتحقق تعبيريا - (أجسامها) المحسوسة فى فنون (موسيقى، تشكيل، تصوير، أدب.. الخ) يحتوى كل منها على أنواع (فن الأدب : ملحمة، مسرحية، شعر غنائى، سيرة، رواية.. الخ) حسب طاقاته ووظائفه. والذى يحدد الفنون والأنواع السائدة فى مرحلة ما من مراحل التطور الاجتماعى، وهو الحاجات العملية والروحية والخبرات التكنيكية والمثل العليا الجمالية والفكرية والعلاقات الاجتماعية فى هذه المرحلة. وعلى هذا فإن النوع الأدبى محكوم فى نشأته وتطوره بوضع تاريخى اجتماعى

محدد، ومحكوم فى طبيعته وطاقاته ووظيفته بالوفاء بحاجات اجتماعية معينة يحددها ذلك الوضع التاريخى الاجتماعى الذى أثمر هذا النوع.

هذا هو المبدأ التطورى العام، مع الاعتداد بأن الأعمال الفنية الخوالد فى كل نوع تبقى محتفظة بقيمتها الجمالية بعد انقضاء ذلك الوضع التاريخى الاجتماعى الذى نشأت فيه. وذلك لأن هذه الأعمال انما تكتسب الخلود بنجاحها فى اثارة (ذكرى) عهود، كان الانسان فيها (مثلا) تاريخيا ناهضا ضد الضرورات الطبيعية والاجتماعية القاهرة فى وضع محدد، بنجاحها فى استخلاص العام من الخاص بجعل هذا الوضع وضعا انسانيا عاما يثبت مكان الانسان ويؤكد سيادته وحضوره، ولا تزال أعمال أدبية كثيرة - من أنواع أدبية قديمة: كالملحمة والسيرة والغنائيات ذات الطوابع المهنية والحرفية والأسرية والدينية - تثير تلك الذكرى وتفى بحاجات جمالية وانسانية عامة.

لكن الفكر المثالى يعتمد - كما رأينا فيما سبق - نهجا جزئيا ميتافيزيقيا فى تفسير الظواهر. وهو إما أن يعقد أصرة وهمية بين ظاهرة وأخرى، فيفرض علي ظاهرة ما قانون ظاهرة ثانية، وهنا يصبح تفسيره (خارجيا) متعسفا. وإما أن يقطع الظاهرة عن غيرها

من الظواهر، فيجعلها مسيرة بقوانين ذاتية، وهنا يصبح تفسيره (داخليا) مغلقا. ولا ريب فى أن وقفتنا عند الفكر المثالى فى فلسفة الأنواع الأدبية تساعد علي درس هذه الأنواع، لأن نقد الفكر المثالى فى موقف من المواقف، جانب هام فى بيان الفكر العلمى ازاء هذا الموقف نفسه وفى هذا السبيل فاننا نقف عند التفسيرين المثاليين – الخارجى المتعسف والداخلى المغلق – بصورة عامة وفاء بهذا الغرض:

وفى التفسير المثالى الأول – الخارجى المتعسف – نجد أن (الوضعية[١]) و (الداروينية[٢]) قد أثرتا فى فلسفة الفن بتأثيرهما فى الفكر والعلم الحديثين عامة. وسنرى هنا تأثيرهما فى فلسفة الأنواع الأدبية خاصة: رفض رأس الوضعيين المحدثين الفيلسوف الفرنسى أوجست كونت (١٧٩٨ – ١٨٥٧م) Conte, Augste الميتافيزيقا، ونبه الى ضرورة الأخذ بمنهج الاستقراء فى درس المجتمع البشرى، والى ضرورة قيام علم الاجتماع على هذا المنهج وعلى التجربة والتثبت والاعتماد علي ما وصلت اليه العلوم الطبيعية الحديثة. وقال كونت بالتطور والتقدم، فأقام علم الاجتماع على جانبين: ساكن Static ينهض ببحث (النظام) أى الحقائق الضرورية لكيان المجتمع، ومتحرك Dynamic ينهض ببحث

(التـقـدم) أى تطور تلك الحـقـائق. وجـعل أوجـست كـونت التطور الانســانى فى ثلاث انتـقــالات (قـانون الثـلاث حـالات): الأولى هى (اللاهوتيـة) وتفسر الظواهر فيها بردها الي قـوي متعالية خارقة. والثانية هـى (الميتافيزيقية) وتفسر الظواهر فيها بالفكر والتأمل المفـارق للواقع. والثالثة هي (الوضـعيـة) وتفسر الظواهر فيها بالاستقراء والتثبت والملاحظة والتجريب. ونقل كونت نظرته الوضعية الي ميدان فلسفة الفن، فجعل تطور الفن محكوما بتلك الانتقالات الثلاث التي أقام على أساسها ثلاث مراحل كبرى فى تاريخ الفن وتطوره.

كانت المرحلة الأولى هى المرحلة اللاهوتية التي انتهت بنهاية القرن الرابع عشر الميلادى، وهي أطول مراحل التاريخ الفنى، وفى الطور الأول منها – طور الفيتشية[٣] – ظهرت البواكير الأولى لجميع الفنون.

أما المرحلة الفنية الثانية فهى المرحلة الميتافيزيقية، ولم تكن مرحلة فنية خصبة. ولقد قامت فى هذه المرحلة الثانية حركة الاحياء الفني والكلاسيكية[٤١] المحدثة، فكان التشدد فى احتذاء القديم معطلا لتقدم الفن وتطوره، على الرغم من عظمة بعض الأعمال الفنية فى هذه المرحلة.

والمرحلة الفنية الثالثة هي المرحلة الوضعية، وهي المرحلة الحديثة، حيث يتميز الفن ويستقل بتطور خاص، وحيث يغتنى بأدوات وأنواع مستحدثة. وفي هذه المرحلة الثالثة يصير الفن أداة تعبير عن (المجتمع) الانساني، كما يصير (نسبيا) أي خاضعا لملابسات الزمان والمكان والأوضاع الاجتماعية(٥) . هذا عن الوضعية عند واحد من أعمدتها الأوائل. أما (الداروينية) فقد جعلت التطور واحدة من الحقائق الأساسية في نظريات العلم والتفكير الحديثين ومناهجهما. ووجهة تشارلس داروين (١٨٠٩ - ١٨٨٢م) ,Darwin Charles Robert كانت وجهة العالم الطبيعي، ومدار نظريته التطورية كان علم البيولوجيا (علم الأحياء: Biology) وتطور الكائنات الحية. ويهم هنا أمران : أولهما أن داروين وتلاميذه قد لاحظوا أن للنوع - من الكائنات الحية - (أساسا ثابتًا) يتخذ صورا متغايرة في آحاده وفقا لظروف العيش والبيئة اللتين تحيا فيهما هذه الآحاد المنتسبة الى نوع واحد. وثانيهما أن داروين وتلاميذه قد لاحظوا أن الأنواع (الراقية) في الكائنات الحية قد تطورت عن (أصول) أقل تنوعا وتعقدا ورقيا، وأن الأنواع الحالية المتطورة لم تحل محل الأنواع المنقرضة، وانما هي امتداد راق لها وفقا لقانون بقاء الأصلح والانتخاب الطبيعي، ولقد فتن علماء القرن التاسع عشر بالداروينية التي أحدثت نتائجها صدى واسعا بعيدا في كافة مجالات

الدرس والبحث والتفكير. وحاول علماء التاريخ والحضارة والثقافة والفنون أن ينقلوا نظرية التطور (العضوى) الى ميادين العلوم الاجتماعية والانسانية ودراسة الفنون والآداب، وراح هؤلاء العلماء يقيمون مراحل لتطور الظواهر الاجتماعية قريبة من تلك المراحل التى كشفت الدراوينية عنها فى تطور الكائنات الحية والنباتات. كما راحوا يميزون بين (أنواع) فنية وأدبية، ويتابعون تاريخيا مسار تعقدها وتطورها عن أنواع أخرى (منقرضة). أى أن هؤلاء الدراسين والعلماء رأوا فى قوانين التطور فى الظواهر الاجتماعية والأنواع الفنية والأدبية. ولعل أشهر محاولة فيما يتصل بنقل قوانين تطور العضويات الى مجال الدرس الفني والأدبى عامة، والى مجال الأنواع الأدبية خاصة، محاولة مؤرخ الأدب الناقد الفرنسى فرديناند برونتيير (١٨٤٩ - ١٩٠٦م) brunetiere, Ferdinand

ولقد كان برونتيير - على الرغم من نزوع كلاسيكى فى فكره أحيانا - واحدا من تلاميذ مدرسة أوجست كونت الوضعية، كما كان مشايعا قويا للتطورية الداروينية. وآمن هذا المؤرخ الأدبى بأن قوانين التطور فى عالم الأحياء والنباتات لها ما يماثلها من قوانين تطور فى عالم الفنون والآداب. ورأى - فيما يتصل بفلسفة الأنواع الأدبية - أن النوع الأدبى كالنوع البيولوجى : ينشأ ويتطور وينقرض، لكن المنقرض من الأنواع الأدبية - كالمنقرض من الأنواع

والكائنات الحية - لا يفنى تماما، وانما تتواصل عناصر منه فى النوع أو الأنواع التي تطورت عنه. وبذل برونتيير جهدا كبيرا لبيان نظريته فى تطور الأدب ونشأة الأنواع الأدبية من أصول قريبة موحدة بسيطة، ثم تطورها فى أنواع متعددة كثيرة معقدة. وفى هذا الجهد اعتقد برونتيير بما يشبه التطابق بين ما يتم فى تطور الكائن العضوى، وما يتم فى تطور النوع الأدبى، من حيث ملابسات النشأة فى ظروف تاريخية وبيئية بعينها، ومن حيث التدرج والنمو والضمور، ثم من حيث التواصل فى أنواع متطورة معقدة جديدة. كما اعتقد بأن الأنواع الأدبية فى كل ذلك تخضع لقانون. بما تخضع له الأنواع لعضوية من بقاء الأصلح والانتخاب الطبيعى. وطبق برونتيير فكرته عن تطور الأنواع الأدبية فى أعمال كثيرة يتصل معظمها بتاريخ الأدب الفرنسى(٦) .

ولقد ثبتت كل هذه الأصداء الوضعية والداروينية اتجاه التطور وساعدت على جعله محورا للدرس الطبيعى والاجتماعى والفنى. ولكنها - أى هذه الأصداء - لم تنجح فى بيان علاقات الظواهر المختلفة، اذ لم تبتعد في الفكر عن المثالية ولم تبتعد فى (العلم) عن التجريبية الضيقة. ولذلك فانها لم تكشف عن (خصوصية) الظاهرة الفنية، عامة، والظاهرة الأدبية خاصة، بل تعسفت ففسرت ظاهرة مخصوصة - هى هنا الظاهرة الأدبية - بقوانين ظواهر أخرى.

وفى التفسير المثالى الثانى - الداخلى المغلق - نجد النقاد اللغويين والتحليليين يجعلون من الأدب ظاهرة مسيرة بقوانينها الذاتية. وهذه القوانين لديهم هى قوانين (لغوية). وبدهى أن الأدب فن (لغوى)، اذا كنا نسنده الى (أداته) ونعرفه بها، لكنه نشاط انسانى - يعكس حركة واقع تاريخى اجتماعى محدد عكسا خاصا - اذا نظرنا اليه من جهة (ماهيته) و (مهمته). وبدهى كذلك أن درس الأداة جليل الفائدة فى بيان ماهية الأدب ومهمته ذاتهما. بل إننا فى موضع[٧] سابق نبهنا الى أن درس الأداة انما هو عماد الدرس الأدبى وأساسه. لكننا فى ذلك الموضع وفى غيره من المواضيع نبهنا كذلك الى أن أداة الأدب - اللغة - تتضمن سياقا تاريخيا اجتماعيا. فاذا نظرنا الى الظاهرة الأدبية (فى ذاتها: أى من جهة قوانينها الخاصة) بدرس الماهية والمهمة من خلال درس الأداة وجدنا أن هذا الدرس عقيم إلا إذا أسس على ذلك السياق التاريخى الاجتماعى الذى تتضمنه اللغة، أى إلا إذا أسس على تاريخية المبدأ الجمالى واجتماعيته. واذا نظرنا الى الظاهرة الأدبية (فى علاقاتها: أى من جهة كيفية عمل قوانينها الخاصة فى ظل قوانين أعم) بدرس جوانبها الثلاثة - الماهية والمهمة والأداة - من خلال طبيعة الادراك الجمالى لواقع محدد، وجدنا أن هذا الدرس عقيم إلا اذا أسس على ارتباط هذه الظاهرة الأدبية بغيرها من ظواهر البناء الثقافى خاصة

وظواهر الوجود الاجتماعى عامة.

لكن النقاد من أصحاب التفسير الداخلى المغلق - لغويين وتحليليين - يقفون عند القانون الذاتى للظاهرة الأدبية ويكشفون فى هذا القانون عن التشكيل اللغوى من جهة العلاقات والهيئات والانساق والتراكيب ، ويكشفون فيه عن التشكيل الفني من جهة الدلالات والرموز. غير أنهم فى كل ذلك يغفلون مبدأ التاريخية والاجتماعية، ومنطقى - ما دام هذا سبيلهم فى النظر الفنى - ألا يصل تناولهم الى جدل الجماليات والممارسة الاجتماعية، أى الي علاقة الظاهرة الأدبية بغيرها من ظواهر البناء الثقافى وظواهر الوجود الاجتماعى.، ويؤسس هؤلاء النقاد تفسيرهم للمواقف الفنية الثلاثة - الموقف الغنائى، والموقف الملحمى، والموقف الدرامى - على ثلاث وظائف يرونها للغة: التعبير، والتمثيل، والنداء. ويعلقون كل واحدة من هذه الوظائف الثلاث بضمير ينوب عن ذات : فالتعبير يتعلق بضمير المتكلم، والتمثيل يتعلق بضمير الغائب، والنداء يتعلق بضمير المخاطب. ثم يجعلون من وظيفة التعبير مفسرا للموقف الغنائى، ومن وظيفة التمثيل مفسرا للموقف الملحمى، ومن وظيفة النداء مفسرا للموقف الدرامى. وتتوفر هذه الأبعاد الثلاثة اللغة (البعد التعبيرى - البعد التمثيلى - بعد النداء والدعاء) فى الصياغة الأدبية عامة، وعلى هذا فان معنى أن وظائف اللغة الثلاث تقابل

المواقف الفنية الثلاثة، أن هذه المقابلة هى غلبة إحدى الوظائف على الأخريين. ففى الشعر الغنائى يغلب البعد التعبيرى للغة، وفى الشعر الملحمى يغلب البعد التمثيلى. وفى الشعر الدرامى يغلب بعد النداء أو الدعاء(٨) . إن ضمير المتكلم (أنا: وظيفة التعبير) يقف وراء الموقف الغنائى ويفسره، ويقف ضمير الغائب (هو: وظيفة التمثيل) وراء الموقف الملحمى ويفسره، كما يقف ضمير المخاطب (هو: وظيفة النداء) وراء الموقف الدرامى ويفسره.

وقريب من هذا الفهم اللغوى للمراقف الفنية الثلاثة، (تحليل) ت.س. اليوت (١٨٨٨ - ١٩٦٥م) Eliot, Thomas Stearns لها. فقد فسر اليوت هذه المواقف الفنية الثلاثة بما سماه (أصوات الشعر الثلاثة)(٩). وفى هذا التفسير أن الصوت الأول هو صوت الشاعر عندما يتوجه الي نفسه وحدها بالحديث، وأن الصوت الثانى هو صوت الشاعر عندما يتوجه بالحديث الى جمهور صغير أو كبير، وأن الصوت الثالث هو صوت الشاعر عندما يبتدع حديثا يدور بين شخصيات متخيلة. ويقول إليوت إنه في محاضرة سابقة له بعنوان (الشعر والدراما)(١٠) لم يكن قد ميز بوضوح الصوت الثانى، بل كان ما ميزه فى تلك المحاضرة انما هو الفرق بين الشاعر متحدثا الى نفسه، والشاعر متحدثا خلال شخصية متخيلة، أى بين الشعر الغنائى والشعر الدرامى. أما فى هذه المحاضرة (أصوات الشعر

الثلاثة) فقد وضحت لديه حدود الأصوات الثلاثة، أو الحدود المميزة للمواقف الفنية الثلاثة: الغنائى والملحمى والدرامى. ويرى اليوت أن هذا التقسيم من وجهة التغليب فحسب، إذ أن الأعمال الشعرية ذاتها لا تعرف هذا الانفصال الحاد فى الأصوات الثلاثة، ولا يقوم أى منها علي صوت منفرد. واننا لنجد - فى معظم الأحيان - الأصوات الثلاثة متداخلة فى عمل شعرى واحد سواء كان هذا العمل غنائيا أو ملحميا أو دراميا. وعلي الرغم من هذه الحقيقة فان التمييز بين الأصوات الثلاثة ضرورى، لأن كل واحد منها يغلب علي موقف من المواقف الفنية الثلاثة ويفسره: الشعر الغنائى - ويميل إليوت الى تسميته (الشعر التأملى) - لا (ينبئ) بشىء، إذ أن المتلقى هنا هو القائل، بمعني أن الشاعر يستمع الى نفسه، وبدهى ألا ينبئ الانسان نفسه. فالشاعر - فى الموقف الغنائى - ينوء بعبء دافع مبهم، ويتوجه كل جهد الشاعر الى أن يزيل هذا الابهام والى أن يحقق الوضوح لنفسه، لا للآخرين. اذ أن ما يهمه فى هذا السعى هو أن (يفهم) ولا يعنيه أن يفهم أحد سواه. وبمقدار ما يحقق الشاعر من وضوح يكون نجاحه فى الاستماع الي صوت نفسه، يكون نجاحه الفنى. فكيف يزول الابهام فى هذا الموقف ويتحقق الوضوح؟.

إن طريق الشاعر الى أن يكون (المبهم) واضحا لديه، هو أن يفتش له عن (تشكيل) من الكلمات يناسبه. واذا نجح الشاعر فى

التشكيل اللغوى المناسب، زال الابهام وانتهى الدافع، وقامت القصيدة مقامه. إن الشاعر – فى الموقف الغنائى كما يفهمه ت. س. اليوت – يقع تحت سيطرة جبار قاهر، يجرده من كل سلاح ومن كل حيلة، ويتبدى له غامضا مبهما من غير قسمات ولا ملامح. وقصيدة الشاعر هى (سحره) الذى يتخلص به من قهر ذلك الجبار ومن سيطرته. إن كل سعى الشاعر هو أن يبدد ذلك الغموض والابهام، وأن يوضح تلك القسمات والملامح، ويتم له ذلك عندما ينجح فى الوقوع على التشكيل اللغوى والنسق اللغوى المناسبين. فى هذا السعى لا يتعرف الشاعر على القاهر المبهم حتى (يشكله)، ولايدرك حدود ما يريد قوله الي ان ينتهي من قوله فعلا. فهو فى هذا السعى لا يعنيه أن يقول شيئا لاحد، انما كل ما يعنيه أن يقع علي الكلمات والنسق الملائمين. وبنجاحه فى هذا يكون قد سيطر علي ذلك القاهر، ويكون قد أزال غموضه وابهامه، أى أنه يكون قد نجح فى أن يستمع الى صوت نفسه. والقصيدة – بعد تمامها – لا تعنى الشاعر فى شىء، فهي ليست ذلك الدافع المبهم، كما أنها ليست (تعبيرا) عنه، بل أنها قد قامت مقامه، وهى غيره تماما، ولهذا فان الشاعر (يقطع صلته) بها ويطلقها لتحتل مكانها فى التاريخ الأدبى.

والصوت الثانى هو صوت الشاعر عندما يتوجه بالحديث الى جمهور صغير أو كبير. وهذا الصوت هو الذى يميز الشعر الملحمى،

فهو الصوت الأساسى المسموع فى الملاحم. لكن اليوت يرى أن هذا الصوت هو الصوت (الأساسى) فى الملحمة، وليس الصوت (الوحيد) المسموع فيها. ويتخذ اليوت من هذا الاحتراز سبيلا الى التمييز بين الملحمة والمسرحية تمييزا لا يبتعد - فى هذا الموضع - عن تمييز أرسطو (٣٨٤ قبل الميلاد - ٣٢٢ قبل الميلاد) Aristotle بين هذين النوعين الأدبيين كما سنرى فى موضع قادم. إن الملحمة والمسرحية - كما يقول اليوت - تتوجهان الى جمهور، غير أن الملحمة تقوم علي (حكاية تروى) لهذا الجمهور، بينما المسرحية تقوم علي (حدث يؤدى) أمامه. الصوت فى الملحمة هو صوت الشاعر نفسه يتوجه بالحديث الى الجمهور. والصوت فى المسرحية لشخصية متخيلة تحاور شخصية أخرى متخلية. وكثيرا ما نجد الصوتين معا فى الملحمة، فالأساس فى ملحمتى هو ميروس (يرجح أنه عاش فى القرن الثامن قبل الميلاد) Homer هو صوت هوميروس نفسه، لكننا نستمع فى بعض المواضع الى صوت واحد من أبطال الملحمتين. وكذلك فاننا نستمع فى مواضع من (الكوميديا الالهية)[١١] الى أصوات لشخصيات بينما يختفى صوت دانتي (١٣٦٥ - ١٣٢١م) Dante Alighieri نفسه فى هذه المواضع[١٢] . ويلتمس اليوت هذا الصوت الثانى فى غير الملحمة، فيجده فيما يسميه (الشعر غير الدرامى) الذى يفصح عن جانب

معين من جوانب الدراما. ويبرز هذا الجانب بوضوح فى (المونولوج الدرامى) الذى لا يستطيع الشاعر فيه أن يخلق شخصية متخيلة كما يفعل شاعر الدراما، انما ما يستطيعه هو أن (يتقمص) شخصية نعرفها - تاريخية مثلا - ويتحدث من خلالها. ويقف اليوت عند شواهد لهذا المونولوج فى أشعار روبرت براوننج (١٨١٢ - ١٨٨٩م) Browning, Robert . إن المتلقى لمسرحية شكسبيرية لا يستمع الى صوت شكسبير نفسه، وانما يستمع الي أصوات أبطاله. لكن المتلقى لمونولوجات براوننج لا يستمع إلا الى صوت براوننج وحده.

بقيت فى تفسير ت.س. اليوت للمواقف الفنية الثلاثة، وقفته عند الصوت الثالث ، صوت الشاعر عندما يبتدع حديثا يدور بين شخصيات متخيلة، أى وقفته عند الشعر الدرامى. ويعد الفرق بين الصوتين الأول والثانى أساسا لقضية (التوصيل) فى الشعر، أما الفرق بين الصوتين الثانى والثالث فيعد أساسا لقضية ما هو درامى وما هو غير درامى أو شبه درامى فى الشعر. فالشعر الدرامى يباين مباينة كاملة ما عداه من شعر. وذلك لأن الفارق عظيم بين الأداء الذى يقوم عليه الشعر الدرامى، والقراءة أو الانشاد اللذين يقوم عليهما غيره. ولم يكن اليوت يميز - كما سبق - هذا الصوت الثالث تمييزا واضحا فى مسرحه الشعرى المبكر، فكانت شخصيات فى

ذلك المسرح تنطق بصوته هو لا بأصواتها هي، أي أنه كان لا يخلق في ذلك الحين شخصيات متفردة بملامح خاصة وبأصوات تحدد لها هذه الملامح. ثم استطاع – في الثلاثينيات – أن يعي طبيعة الصوت الدرامي، ونجح الى حد في أن يحقق هذه الطبيعة في مسرحية : (جريمة قتل في الكاتدرائية[١٣] :١٩٣٥م). وطبيعة هذا الصوت – من جهة التشكيل والنسق اللغويين – تحدد (بناء) الشخصية المسرحية وتميزها. إذ أن الكلمات يجب أن تخضع لتنويع يبرز صوت كل شخصية في تفرده، ويبرز ما بين الشخصيات في تباينها. وينسحب هذا التنويع على أسلوب الشاعر بصورة عامة لأن كل شخصية (تطلب) ما يفي بالافصاح عن صوتها المتفرد. لذلك فإن على الشاعر ألا يوجه (هواه) الى شخصية بعينها من شخصياته بحيث تبدو ناطقة بصوته هو. على الشاعر المسرحي أن يجعل كل واحدة من شخصياته ناطقة بصوتها، وألا يفرض عليها صوتا آخر. والشاعر محكوم هنا (بحق) كل شخصية من شخصياته في التميز، كما أنه محكوم بأن يكون كل ما تنطق به الشخصية خادما (للحدث) مهما للاقناع به، مطورا له. فالشخصية المسرحية لا تتميز إلا في (حدث)، والحدث محور الصلة بين كل الشخصيات في المسرحية وفي هذا السبيل فان الشاعر المسرحي معرض لواحد من مزلقين: فهو إما أن ينطق الشخصية بحديث غير مناسب (لحقها) في التميز،

وإما أن ينطقها بما يناسب حقها هذا ، لكنه لا ينجح فى جعل هذا الحديث خادما للحدث. وفى بعض المسرحيات الشعرية قطع من الشعر حققت مستوى طيبا من الجودة، لكنها ليست شعرا دراميا بحال، لأنها لم تميز الشخصية ولم تخدم الحدث. من هذا النوع قطع فى مسرحية (تمبرلين)[١٤] للشاعر كريستوفر مارلو (٣/١٥٦٤م - ١٥٩٣م) Marlowe, christopher فهى قطع ممتازة باعتبارها شعرا، غير أنها ليست شعرا دراميا. وينهى ت. س. اليوت تفسيره بأن الشعر الدرامى وحده هو النوع الأدبى الذى تستطيع أن تستمع فيه الى الأصوات الثلاثة[١٥] على الرغم من سيادة الصوت الثالث. والأساس فى هذا النوع أنك تستمع الي صوت (فردى) يميز الشخصية ويفردها ويحدد ملامحها، بحيث لا يجوز أن تنطق بكلام يتصور أن تنطق به شخصية أخرى من شخصيات المسرحية. ولكنك أحيانا تستمع الى صوت الشاعر نفسه - الصوت الأول - متداخلا مع صوت شخصية من شخصيات المسرحية، بصورة تناسب الشاعر والشخصية فى آن واحد، على الرغم من أن الكلام المقول يعبر عن معنى خاص بالنسبة لكل من الشاعر والشخصية. وهذه الحالة - تداخل صوت الشاعر مع صوت احدى شخصياته - غير تلك الحالة التى يصطنع فيها الشاعر المسرحى شخصية ويفرض عليها صوته هو.

ولا شك في أن اللغويين والتحليليين من نقاد الأدب يقتربون اقترابا حميما من (خصوصية) الظاهرة الأدبية، وأن جهودهم أساس من الأسس الهامة فى درس هذه الظاهرة. لكنهم يجعلون من الأدب - كما سبق فى تقديم تفسيرهم - نشاطا لغويا فقيرا فى دلالاته وعلاقاته. ولقد رأينا أن أصحاب التفسير المثالى الثانى يجعلون هذه الظاهرة الأدبية وعاء مغلقا ويفسرونها بقانونها الخاص، مغفلين فى هذا القانون الخاص - التشكيل والأداء اللغويين - سياقه التاريخى الاجتماعى، ومغفلين من قبل ومن بعد القوانين العامة التي لا يمكن لظاهرة من الظواهر أن تفسر(١٦) إلا فى ظل عملها.

إن التفسير العلمى للظاهرة الأدبية - ولأية ظاهرة فنية أخرى - يرد الجماليات إلى الممارسات الاجتماعية. أى أن هذا التفسير يرى مصدر النشاط الفنى فى مصدر النشاط الاجتماعى ذاته - عمل الجماعة ضد الطبيعة وطبيعة علاقاتها الاجتماعية - ويرى تطور النشاط الفنى محكوما بتطور النشاط الاجتماعى، ويرى فى (الجمالية) وظيفة اجتماعية. لذلك ذكرنا - فى صدر هذا الفصل - أن المبدأ العام فى نشأة الأنواع الأدبية وتطورها وفنائها فى غيرها أو انقراضها مؤسس على تطور المجتمعات نفسها. بمعنى أن كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع تجسد علاقاتها الجمالية بالعالم-

أدراكها الجمالى لعالمها الطبيعى والاجتماعى - فى أنواع أدبية بعينها تلائم قدرة الإنسان على عالمه الطبيعى فى هذه المرحلة وطبيعة النظام الاجتماعى والعلاقات الاجتماعية السائدة فيها. ويقف (العمل) وراء قدرة البشر على الطبيعة كما يقف وراء طبيعة تنظيمهم الاجتماعى فى كل مرحلة من مراحل تطورهم، فهو الأصل المفسر لكليهما، ولذلك فإنه الأصل المفسر لأية ظاهرة فنية وغير فنية. إذ يمكن بمعرفة درجة تطور أدوات العمل وعادته وعلاقاته - فى مرحلة من مراحل التطور الاجتماعى - معرفة الأنواع الفنية والأدبية السائدة فى هذه المرحلة. ويتبدى هنا أمران: يتصل الأمر الأول بمسألة (الإبداع). فلقد رأينا - فى أكثر من موضع - أن العمل هو الذى أهَّل الإنسان لأن يكون مبدعا. إذ الفن (وليد) العمل، والجميل متطور من النافع وكامن فيه. والعمل هو الذى أنشاء للبشر مشاعرهم ومداركهم وحاجاتهم ومعاناتهم الجمالية، وهو الذى ساعد على أن تتحقق كل هذه (الجماليات) فى (محسوسات) هى الفنون التى تتضمن (أنواعا) يحكم منشأها وتطورها الحاجات العملية والإجتماعية عامة. ويتصل الأمر الثانى بمسألة (التلقى). والعمل هو الذى أهل الإنسان لأن يكون متلقياً. فالعمل هو الذى أنشاء الشعور الجمالى لدى الإنسان وهو الذى طور (حواسه الروحية المتذوقة) وأغناها، كما أنه هو الذى هذب (حواسه الخارجية. البصر والسمع

والشم والذوق واللمس) وصقلها وانتقل بها من الوفاء بوظائفها العملية إلى القدرة على الوفاء بالإشباع والامتاع الجماليين. فإذا كان (الإبداع) (والتلقى) محكومين بواقع عملى محدد ذى ملابسات تاريخية واجتماعية، فإن الفنون - وما تتضمنه من أنواع - محكومة بهذا الواقع نفسه. فمن جهة الإبداع لا ينشأ فن - أو نوع فنى - إلا تلبية لحاجة عملية وإجتماعية عامة، ومن جهة التلقى فإن هذه النشأة لا تتحقق إلا إذا كانت الحواس الروحية والخارجية مهيأة لتلقى هذا الفن أو النوع الفنى وقادرة على تذوقه. أى أن الذى يحدد الفنون والأنواع السائدة فى مرحلة من مراحل التطور الاجتماعى هو النشاط العملى الاجتماعى فى هذه المرحلة. وعلى هذا، فإنه يمكن - فيما يتصل بالأنواع الأدبية - القول أن النوع الأدبى ينشأ ويتطور فى وضع تاريخى إجتماعى محدد، وأنه يستمد ماهيته من الخبرات العملية والتكنيكية فى هذا الوضع، كما يستمد مهمته من الوفاء بحاجات جمالية روحية وفكرية وإجتماعية عامة يحددها ذلك الوضع التاريخي الاجتماعى. إن لكل نظام اجتماعى نوعه الأدبى أو أنواعه الأدبية التى تحقق مثله الجمالى الأعلى وتعكس علاقة الإنسان فيه بعالمه الطبيعى والإجتماعى. فإذا كان هذا هو المبدأ العام فى نشأة الأنواع الأدبية وتطورها، فلابد من احترازين هامين يتصلان بهذا المبدأ:

الاحتراز الأول:

أنه على الرغم من أن النوع الأدبى يرتبط فى نشـأته ونضـجـه وتطوره بوضـع تاريخى إجتماعى محدد - بنظام اجتماعى - فإن أعمالا فنية من هذا النوع تظل باقية خالدة بعد فناء هذا النوع فى غيره أو بعد انقراضه، وبعد انتهاء ذلك الوضع التاريخى الاجتماعى الذى سـاد هذا النوع الأدبى الأدبى غـيـه. ذلك أن بالفن العظيم عناصر دوام واستمرار، مرتبطة بالعناصر الثابتة من القيم، وبالحاجات الانسانية العامة.

والاحتراز الثانى:

أنه على الرغم من أن المبدأ العام أن لكل نظام اجتماعى نوعه الأدبى أو أنواعه الأدبية التى تعكس حقائقه وعلاقاته ومثله ومداركه الجمالية، فإن هذا المبدأ ليس (قانونا نهائيا) للأنواع الأدبية، وإنما هو (مبدأ عام) يخضع (لخصوصية) الفن عامة، والأدب خاصة. فلقد سبق القول أن للفن - باعتباره صورة من صور الوعى الإجتماعى - استقلاله النسبى، وقوانين تطوره الخاصة. إن (خصوصية) الفن، تجعل التطور الفنى - ومنه منشـأة الأنواع وتطورها - لا يتطابق تطابقاً آليا جامدا مع التطور الإجتماعى، على الرغم من أن الأساس العلمى هنا أن تطور الفن محكوم بتطور المجتمع: «... الواقع أن

للأعمال الفنية الباقية من عصر ما قبل التاريخ أهمية فائقة بالنسبة إلى الدراسة الاجتماعية للفن – لا لانها كانت بالمصادفة معتمدة بدرجة أكبر على الظروف الاجتماعية، بل لانها تتيح لنا أن ندرك العلاقات بين الأنماط الاجتماعية وبين نوع الفن السائد بصورة أوضح مما يتيحه لنا فن العصور اللاحقة. فطوال تاريخ الفن لا نجد على الاطلاق ما يلقى من الضوء على الارتباط بين تغير الأسلوب الفنى والتغير المقترن به فى الأوضاع الاقتصادية والإجتماعية، بقدر ما يلقيه الانتقال من العصر الحجرى القديم إلى العصر الحجرى المتأخر. ففى ثقافات ما قبل التاريخ تظهر علامات تأثرها بالاحوال الاجتماعية بصورة أوضح مما تظهر عليه فى الثقافات المتأخرة، حيث تستمر أنواع كانت قد أصبحت متحجرة جزئيا ، وتظل تتوارث من المرحلة السابقة، وتمتزج فى كثير من الأحيان مع الأنواع الجديدة التي لازالت تحتفظ بحيويتها، دون أن يكون من الممكن التمييز بينها. فكلما ارتفع مستوى الثقافة التي ندرس فنها، ازداد تعقد شبكة العلاقات وغموض الاصل الاجتماعى الذى ترتبط به. وكلما ازدادت، فى عصر ما عظمة فن معين أو أسلوب معين، أو نوع معين، ازداد طول الفترات التي يسير فيها التطور وفقا لقوانين داخلية مستقلة خاصة به، دون تأثر بالتقلبات الخارجية. وكلما طالت هذه المراحل المستقلة، ازدادت صعوبة ايجاد تفسير اجتماعى

للعناصر المنفردة فى ذلك الكل المعقد الذى يكونه النوع الفني موضوع البحث. وعلي ذلك فان العصر الذى يعقب العصر الحجرى مباشرة، والذى تتحول فيه الثقافات الريفية الي ثقافات حضرية أكثر دينامية، مبنية علي التجارة والصناعة يكشف عن بناء يبلغ من التعقد النسبى حدا لايتسنى معه ايجاد تفسير اجتماعى مرض الى حد بعيد لظواهر معينة. ففى هذا العصر أصبح الفن الهندسى الزخرفى موطد الدعائم الى حد يكاد يستحيل معه اقتلاعه من جذوره، ويظل هو السائد دون أن يكون ذلك على ما يبدو راجعا الى سبب اجتماعى محدد. أما حين يظل كل شيء مرتبطا مباشرة بالحياة الفعلية كما هي الحال فى عصور ما قبل التاريخ، وحين لا تكون هناك أنواع مستقلة، أو فروق فى المبدأ بين القديم والجديد، وبين التراث القديم والعصر الجديد، فعندئذ يكون التفسير الاجتماعى للظواهر الثقافية بسيطا نسبيا ومجديا الى حد بعيد(١٧)». وينبه أرنولد هاوزر فى هذا النص الى ضرورة مراعاة (خصوصية) التطور الفنى وان بدا فى هذا التنبيه اللازم شيء من الغلو فى (توسيع) المسافة بين تطور الفن وتطور المجتمع. وعلى أية حال فان الاحترازين السابقين يلفتان النظر الى أن الرصد المنهجى لمنشأ الأنواع الأدبية وتطورها، انما يعتد بذلك المبدأ العام فى ضوء من الاعتداد بخصوصية الفن.

وتعين فى بيان هذا التفسير (ملامح الانسان) فى كل نظام اجتماعى، وصورة هذه الملامح فى النوع الأدبى السائد فى هذا النظام. ولسنا فى حاجة هنا الى (تتبع) تاريخى صارم، لأن الحقائق العامة فى التاريخ الأدبى كافية بذاتها فيما نحن بسبيله. وحسبنا التمييز بين الانسان بطلا فى (الملحمة) – النوع الأدبى الذى ساد في المجتمعات العبودية – والانسان بطلا فى (الراوية) – النوع الأدبى الذى يسود فى المجتمعات الرأسمالية البرجوازية – لأن هذا التمييز يؤكد ذلك المبدأ العام فى تفسير الأنوا ع الأدبية: أصبح الانسان فى المجتمع العبودى – بعد عشرات الآلاف من السنين فى التطور البدائى (متحررا) من خضوعه الكامل (التقليدى) القديم للطبيعة. إن درجة سيطرته علي عالمه الطبيعى لم تكن كبيرة، ولكنها كانت كافية لأن تجعله ينتصب فى وجه هذا العالم واثقا متحديا. لقد كان يهاب البحار فركبها وتملك أمواهها. وكان يستجدى الأرض أن تخرج له من طيباتها فزرعها. وكان يخشى الوحش فاستأنسه. واستطا ع هذا الانسان أن يتحكم فى النار. وأن يجلب المفيد وأن يتجنب كثيرا من الضار. لهذا كله تحقق لذلك الانسان قدر من الانسجام فى علاقاته بعالمه الطبيعى بعد أن كانت هذه العلاقة قائمة علي العجز والاستسلام والغموض والخوف. كانت الألغاز والأسرار تحيط بذلك العالم، فأصبحت تحيط به عظمة باهرة وجلال ساطع.

ولكن ظلت جوانب هائلة فى ذلك العالم قاهرة لانسان المجتمع العبودى، فتخفف من قهرها له بأن وضعها على كاهل (آلهته)، وفسرها بأنها (قدره). غير أنه هنا أيضا لم يخضع لهذه الآلهة ولهذا القدر، بل لقد خاض المعارك ضدها، وثبت مصارعا لها، وتحمل العذاب ، لكنه رفض التسليم العاجز. وحتي هذه الآلهة لم تكن بعيدة عن (صفاته) الانسانية، وانما كانت قريبة الي أن تكون ندا له. كانت – هذه الآلهة – ذات قسمات وأهواء ونوازع (انسانية)، لذلك كان يسهل على ذلك الانسان أن يتعامل معها اتفاقا واختلافا. أما علاقة الانسان فى المجتمع العبودى بعالمه الاجتماعى، فلم تكن قد عاشت طويلا ظروف القهر الاجتماعى. كان هناك قهر طبقى لكنه كان (جديدا) فى عمر المجتمع، لذلك لم يتميز (الحكام) بحدة عن (الجمهور). كان هناك تمايز (عام) بين السادة الأحرار، والعبيد المقهورين، لكن هذا التمايز لم يكن قد وصل بعد الى أن ينسى الجماعة وحدتها القديمة. لهذا كانت الملحمة فن جماعة خارجة من طور (العشيرة) الي طور (المجتمع)، وهى – هذه الجماعة – وإن كانت تتجه الى التمايز الطبقى الا أنها كانت تتجه فى ذات الوقت الي أن تكون أمة. وتحدد هذه العلاقة بين الانسان فى المجتمع العبودى وعالمه الطبيعى والاجتماعى نموذج البطل فى الملاحم القديمة. فملامح هذا البطل تتحدد بالتوازن والانسجام اللذين

تنشدهما تلك العلاقة، كما تتحدد بالزهو والفرح بتحقيق الوجود الانساني واكتشافه لأول مرة، وتتداخل فيها النضرة والبراءة والعظمة والجلال. وتتحقق فى تلك الملامح كذلك قوة الجسد وكماله وجماله تثبتا لمكان الانسان وفخرا بسيادته: «... وقد يكون من واجبنا أيضا أن نأخذ بعين الاعتبار كون الاغريق قد أبدعوا العقل واكتشفوا النزعة الانسانية، فى شكل كامل النضارة والطراوة، شكل عفوى موفق، مفعم بالفرح. إن الفن يضفى صيغة مضيئة نيرة علي مبتكرات التخيل الشعبى، فهو يبلغ - اذن - مرحلة تعبر عن الجهد النازع الي العقل، والوضوح، والعدالة، والسعادة... ان العهود التي اتخذت فيها النزعة الانسانية شكلا حيا - عهود النزعة الانسانية الثورية - قد ولت وجهها شطر الفن الاغريقى، أو أنها راحت تقدره حق قدره، على الأقل. ولكن لعل الفن الاغريقى والأساطير الأغريقية، ما تزال، تحتفظ بمعني عظيم نحسه لأنها تعبر عن ضعف الطفولة الساحرة اللطيفة، إزاء الطبيعة، وازاء طبيعتنا الخاصة، رغم ما اكتسبناه من درجات القدرة. وعندئذ يصح أن نفكر بأنها تعبر عن نشأة القدرة عند الانسان على الأشياء وعلى ذاته، واكتشاف الانسان لذاته، بجميع ما يعانيه من اضطرابات، ومعارك، ومباهج، ووعود، وحسرات(١٨)...». وفى ظل علاقات المجتمع الاقطاعى - فى القرون الوسطى - رسخت الطبقية، وتعاظم التمايز، وثقلت وطأة

القهر. وفي هذا المجتمع الاقطاعي سادت ثقافة تهون من شأن الانسان، وتستصغر أمره، وتضعف ثقته بطاقاته، وتحاصر (شره) بشتى القيود والكوابح، وتقوى (ضعفه) بقوى غير بشرية. فتوجه الانسان – ضعيفا – الي الله بكل الخوف والرجاء. لم يعد هناك مجال – في ثقافة المجتمع الاقطاعي – لصراع بين الانسان والهه. كما أن تلك الثقافة قد وارت الصراع بين البشر في المجتمع. وبهتت في هذا المجتمع ملامح البطل العملاق القوى الجميل. وظهرت ملامح بطل (أخلاقي) منصاع، مسلِّم – بادىء ذي بدء – بما قدر له، فان تململ بعبء التناقض اصطنع (الحيلة) بدل (الصراع). وتغلب هذه الملامح علي أبطال (السيرة) في تلك القرون الوسطى. وفي العصر الحديث – في المجتمع الرأسمالي البرجوازي – ورثت (الرواية) الملحمة والسيرة. فالرواية هي النوع الأدبي المرتبط في نشأته ونضجه ببروز دور الطبقة الوسطى ونضج مثالها الثقافي ومثلها الجمالي الأعلى. فهذا النوع الأدبي يستلهم ملامح أبطاله من صفات (أوساط) الناس، أو من العاديين، وليس من العمالقة الكمل أصحاب الخوارق. وكان (الانسان العادي) من (اكتشاف) الطبقة الوسطى إن صحت العبارة. ذلك أن انهيار العلاقات الاقطاعية، انما يعد بداية لعالم جديد – العصر الحديث – حيث الاعتداد بالانسان العادي الفرد اعتدادا عظيما لأول مرة في التاريخ، وحيث يتوجه النظر الى

ابراز (شخصية) هذا الانسان حرة، موهوبة، مريدة، ثرية، خالقة. لقد قوضت الطبقة الوسطى صروح الاقطاع، وأقامت صرحها الرأسمالى. وفى هذه الحركة الاجتماعية التاريخية الكبرى هدمت الطبقة الوسطى البناء الثقافى القديم، وحررت الانسان من القيود والجمود والرتابة، وخلصته من القوى غير الانسانية وغير المرئية، وأعلت من شأن ارادته ومشيئته وكرامته وعقله، وفجرت فيه أعمق الأشواق والوعود، وأنضجت فيه أغنى الامكانات والمواهب. برز الفرد - لأول مرة - وتحددت له (شخصية) انسانية. ونشأت الرواية بنشأة هذه الشخصية ، فكانت النوع الأدبى الصائغ لها. ثم اتخذت الشخصية فى الرواية - البطل الروائى - مسارا مواكبا لتطور البرجوازية منذ نضج هذه الطبقة - فى القرن الثامن عشر الميلادى - حتى أزمتها الراهنة. فكانت الرواية - فى طور النشأة الأولى ابان فتوة الطبقة - أقرب الى أن تكون (ترجمة حياة انسان). أى أن الرواية فى أولها توجهت فى بناء البطل الى تفتح الشخصية الانسانية وثرائها. لكن البرجوازية التى اكتشفت (الفرد)، هى ذاتها التى حاصرت امكاناته بقوانين الاستغلال فى نظامها الرأسمالى. لذلك فقد شهدت الآداب الحديثة تطورا روائيا يعبر عن تطور البرجوازية الى الجمود والمحافظة. وفى هذا التطور الأخير ضاع فردوس الفردية الخصبة، وتبدى فقر الشخصية وعزلتها، وعكست

الآداب البرجوازية المعاصرة (لا شخصية الشخصية) ان جاز التعبير. ويرى مؤرخو الأدب المعاصرون أن (سواء) البطل الروائى فى بنائه وفى علاقاته، وأن تميزه الذاتي بالفروق الحقة وتفرده، لا يكون الا فى ظل علاقات اجتماعية انسانية. اذ أن الجمال لا يتحقق فى الفن الا اذا تحقق الأصل الذى يصوغه فى الواقع فعلا. ويتوقع هؤلاء المؤرخون أن تعود الملحمة صائغة المثال البطولى الجديد، بطولة (الجماهير) المنتفضة بالثورة فى وجه أسباب قهرها واستغلالها.

إن عالم الانسان ليس بناء قائما علي علاقات ذهنية مطلقة، بل هو قائم على علاقات اجتماعية متغيرة. لذلك فان ما هو (جمالى) انما يتحدد فى مصدره وتطوره بما هو اجتماعي، كما يتحدد فى ماهيته ومهمته بذلك الاجتماعى. وعلى هذا فان النوع ينشأ ويتطور ويتعدل... الخ وفقا لحاجات اجتماعية لدى البشر، تحددها - هذه الحاجات - مراحل التطور الاجتماعى نفسه. فالأنواع ليست جامدة وانما هي تابعة لتطور المجتمع وحاجاته الروحية والفكرية والجمالية. إن (الثوابت) - فى (الجمالى) - هى (المواقف) الثلاثة - الغنائى والملحمى والدرامى - أما الأنواع فمتغيرة. المواقف ثابتة لأنها أصل الادراك الجمالى للعالم و(زوايا النظرة الفنية الى هذا العالم).

أما الأنواع فمتغيرة لأنها (محسوسات) محكومة بحاجات (تاريخية) وبمدارك وأساليب في التلقي في مرحلة ما. والمواقف كلها متحققة في كل عمل فني - اذ أنها الأصل في ادراك العالم جماليا - وانما يغلب واحد منها علي نوع ما وفقا للحاجات الانسانية في مرحلة بعينها. والأصل في العمل المسرحي هو الموقف الدرامي لكن هذا الموقف لا يتحقق في المسرح وحده، بل إنه ليتحقق على نحو من الأنحاء في كل أثر أدبي. وكذلك الموقفان الغنائي والملحمي. وقد (تنقرض) الملحمة من جهة أنها نوع أدبي مرتبط بطور اجتماعي بذاته، وقد تبعث مرة أخري في طور اجتماعي آخر يطلبها، لكن الموقف الملحمي باق متحقق في كل أدب ملحمي وغير ملحمي. ولقد سبق القول(١٩) إن التطور العملي والاجتماعي في العصر الحديث قد أثر تأثيرا عميقا في التطور الفني، جعل الفنون تتنوع، وتتعاون وتتداخل ، وعقد الخبرة الجمالية وصقلها، وأنشأ عادات ومدارك في (التلقي) جديدة. ولهذا كله وجدنا أن الآداب الحديثة والمعاصرة تحقق بصورة غنية واسعة تداخل المواقف الأدبية الثلاثة في كل أثر أدبي ناجح: فتحققت الملحمية والدرامية في الشعر الغنائي، وتحققت الغنائية والملحمية في الأدب المسرحي، وتداخلت المواقف الثلاثة في الرواية... الخ. ولم يتعارض هذا التداخل مع تمايز الأنواع الأدبية بل لقد أفاده وأغناه.

لقد فسرنا الأنواع الأدبية – فى نشأتها وتطورها[٢٠] – بالمراحل والانظمة الاجتماعية، ووقفنا عند احترازين نفينا فى أولهما التطابق الآلى بين النوع الأدبى والنظام الاجتماعى، وأكدنا فى الثانى مبدأ (خصوصية الفن)، واستقلال التطور الفني – نسبيا – بقوانين خاصة . لكن هذا التفسير قد يتعرض من ظاهر مقولاته لصعوبة يثيرها فعلا بعض مؤرخى الأدب ودارسيه. ومدار هذه الصعوبة هذا السؤال : اذا كانت أنواع أدبية – كالملحمة والسيرة والرواية والقصة القصيرة – تستجيب فعلا لهذا التفسير، إذ أنها تواكب مراحل وأنظمة اجتماعية بعينها، فما القول فى أنواع أدبية أخرى، تواصل حياتها فى كافة الانظمة ، كالشعر الغنائي والأدب المسرحى؟. وربما يفيد هنا ما سبق قوله فى التمييز بين (المواقف) و (الأنواع) ومع هذا فإننا نقف للبيان عند أكثر هذه الأنواع الأدبية – الأدب المسرحى – اثارة لذلك السؤال :

فى نظرية نوع أدبى. جوهر الموقف الدرامى كشفه عن (صراع). وهذا الصراع قانون أساسى من قوانين الكون والمجتمع والحياة الانسانية. ويتخذ هذا الصراع (شكلا) خاصا فى كل طور من أطوار التطور فى علاقة الانسان بعالمه الطبيعى والاجتماعى. ولهذا فإن (شكل) الصراع فى المسرح مواكب – فى مجمله – لمراحل ذلك

التطور. إن التطور هو حركة صاعدة. والصراع أساس هذه الحركة، لأن التطور نتاج متناقضات متصارعة. فالصراع مبدأ التطور وسببه، والحركة هى الصورة الخارجية لهذا الصراع. والحركة في المجتمع ذات مدلول طبقى، والموقف الدرامى هو الموقف الفنى الأساسى القادر على كشف (باطن) هذه الحركة، أى القادر على الكشف عن (الصراع). ولقد سبق القول إن الموقف الدرامى لا يتحقق فى الأدب المسرحى وحده، بل أنه ليتحقق فى كل أدب. إذ هو موقف أصيل فى الادراك الجمالى للعالم. ويجد الموقف الدرامى تحققه الأساسى فى أدب المسرح، ويتخذ الصراع فى هذا الأدب شكلا يفصح عن باطن الحركة فى مرحلة من مراحل مجتمع ما. أى أن لكل مرحلة اجتماعية أو نظام اجتماعى (صراعه) الذى يتحدد بنوع حركته ذات المدلول الطبقى، وبنوع تعامله مع عالمه.

ولا تزال (نظرية المسرح) فى تراث أرسطو (٣٨٤ - ٣٢٢ قبل الميلاد) Aristotle صالحة كأساس لدرس هذا النوع الأدبى وفهم جمالياته. فقد تناول أرسطو فى كتابه (فن الشعر)(٢١) - فى الجزء الذى بقى من هذا الكتاب - المأساة والملحمة، ووازن بينهما معتمدا على الآثار المأساوية والملحمية اليونانية حتى القرن الرابع. ووضع المعلم الأول فى ذلك الكتاب حدا للمأساة تنبه فيه الى أصل (الموقف

الدرامى) والى صلة هذا الأصل بتشكيل جمالى خاص ملائم له، ثم الى صلة كل ذلك بالطبيعة الانسانية. هذا الأصل فى الموقف الدرامى عند أرسطو أن العمل المسرحى (حركة تؤدى لا حكاية تروى). ويفصح هذا الأصل عن جوهر العمل المسرحى وهو أن هذا العمل (صراع) تنهض به (حركة) و (حوار). يقول أرسطو فى حده للمأساة: «... فالمأساة محاكاة فعل يتصف بالجدية والكمال. تضيف الى لغتها ضروبا من عناصر الامتاع تختلف باختلاف أجزائها. وتقوم هذه المحاكاة على الأداء التمثيلى وليس على الرواية القصصية، وتثير الشفقة والخوف لتصل الى التطهير من هاتين العاطفتين(٢٢)...». ويشير أرسطو بعد هذا الحد الى (الحوادث) التى يقصدها بقوله (فعل يتصف بالجدية والكمال) وتتصل اشارته الى هذه الحوادث بحديثه فى مواضع كثيرة من (فن الشعر) عن كمال العمل المسرحى ووحدته. فهو يتحدث حديثا طويلا عن موضوع المأساة ونوعه وطريقة تناوله فى التأليف الأدبى وفى العرض أمام الجمهور. وفى هذا السبيل يطلب أرسطو أن يكون للعمل أول وذروة ونهاية. وبطبيعة الحال فان كل عمل – مسرحيا كان أو غير مسرحى – له أول وآخر . لكن أرسطو يقصد أن يفضى كل جزء فى المأساة الى الجزء الذى يليه افضاء تركيبيا حيا بحيث لا يصلح هذا (الأول) إلا لهذا العمل ولا يصلح هذا (الآخر) الا له.

والأمر الهام أن أرسطو يميز في هذا الحد – وفي كل كتابه عن الشعر – بين طبيعة (الدراما) وطبيعة أي فن آخر يقوم على (السرد) أو (الحكى) أو (القص) أو (الرواية) وهو يلوم يوربيديس (حوالى ٤٨٥ – حوالى.٤٠٦ قبل الميلاد) Euripides بشدة لأنه أخفق في مسرحيته أورستيس[٢٣]، إذ تبدت فيها عناصر أبيسودية وملحمية أضعفت بناءها الدرامى وجعلت منها (مرويات متوالية). وفي سبيل تعميق التمييز بين (الماهية الدرامية) و(الماهية الراوية) فإن أرسطو يشير الى أن الحوار من الأسس الهامة الأولى في الدراما. ولديه أن المأساة حوار بينما الملحمة – والقص عموما – سرد. والحوار في المأساة (موضوعى) بمعنى أنه ليس صادرا عن الكاتب أو معبرا عن وجهة نظره. بل هو صادر عن مجموعة من الأشخاص ومعبر عن وجهات نظرهم في مسألة بعينها. وهو يتسم بالحدة والمباشرة والتركيز. وينبه أرسطو الى مزلق يقع فيه كتاب المسرح وهو اصطناعهم للجدل في حوار مسرحياتهم. وعنده أن الجدل أداة الخطيب وليس أداة المسرحى.

وكما جعل أرسطو طبيعة المأساة (حركة تؤدى) فانه جعل وظيفتها أنها تطهر بالشفقة والخوف هاتين العاطفتين. ولقد دارت حول مفهوم (التطهير)[٢٤] الأرسطى اجتهادات وشروح وتفسيرات

جمة عبر تاريخ النقد الأدبى كله، بحيث يمكن القول إن مكتبة نقدية كاملة قد ألفت حول هذا المصطلح. ولسنا هنا بحيث نتناول كافة اجتهادات الدارسين والعلماء فى تفسير هذا المصطلح، انما حسبنا أن نشير الى أن رواد التنوير الأوروبى وأئمة المرحلة الباكرة للرومانسية قد بدأوا نقاشا واسعا لتفسيره وفتحوا المجال لأصحاب العلوم الحديثة فى القرنين الماضيين ليشاركوا فى هذا التفسير. وقد تفاوتت كل هذه التفسيرات تفاوتا واضحا(٢٥). ويفسر الدرس المعاصر المصطلح الأرسطى تفسيرا أرسطيا، أى تفسيرا معتمدا على تتبع: التطهير، والشفقة، والخوف، فى التراث الأرسطى، للوصول الى ما أراده أرسطو فعلا بمصطلحه، وبالعاطفتين اللتين نص عليهما(٢٦). ومدار هذا التفسير أن أرسطو يحدد نجاح أى فن من جهة أدائه لوظيفته، بدرجة نجاحه فى اثارة العاطفة الخاصة به. أى أن أرسطو قد جعل لكل فن من الفنون عاطفة – أو أكثر من عاطفة – لصيقة بطبيعته، ويتوقف نجاحه على مدى تحريكه لها. وأفاض أرسطو فى دراسة العواطف – فى كتابه (الخطابة) – من جهة أنواع العواطف الانسانية وطبيعتها، والفرق بين عاطفة وأخرى... الخ. وكان هذا الاهتمام من أرسطو متصلا بارشاداته للخطباء ومساعدته لهم فى بيان المواقف الانسانية المختلفة، وما يرتبط بكل موقف من عواطف ينبغى على الخطيب أن ينجح فى

معرفتها لينجح فى عمله الخطابى. أى أن الدرس المعاصر للمصطلح الأرسطى انما يعتمد على أمرين .

أولهما أن أرسطو فى تحديده لكل فن عاطفة أو أكثر بناء على فهمه لطبيعة هذا الفن ووظيفته، قد حدد للمأساة عاطفتى الشفقة والخوف.

وثانيهما أن هذا الدرس يرجع الى أرسطو نفسه – فى كل كتاباته وليس فى كتاب الشعر – وحده – ليستعين به فى شرح هذا الجانب من تراثه. ولقد انتهى هذا الدرس الى أن (الخوف) كما أراده أرسطو فى المأساة هو أسى وحيرة يثمرهما فى نفوس المشاهدين توقعهم لشر سينزل قريبا بهم. وطلب أرسطو أن يكون مصدر الخوف قوة أقدر بكثير من القوة العادية لتثير خوفا هائلا حقيقيا . وأعظم الخوف أن يرى المتلقى من هو أقوى منه خائفا هلعا . وهنا لا يكون مصدر الخوف سوى قوة غير بشرية. والقدر هو هذه القوة المخيفة. وهذا القدر هو أحد طرفى الصراع فى المأساة اليونانية. ويطلب أرسطو أمرين يكمل بهما نجاح المأساة فى اثارة عاطفة الخوف: أولهما أن يتوفر فى الخوف عنصر المفاجأة، أى أن يأتى الشر من حيث لا يقدر الانسان ولا يحتسب. وثانيهما أن يصاحب الخوف أمل واهن فى الهروب من الشر المتوقع. فاذا كانت هذه هى عاطفة الخوف، فلماذا تكون العاطفة الثانية التى تثيرها

المأساة هى عاطفة الشفقة على وجه التحديد؟.

إن العاطفتين مرتبطتان تماما فى الفكر المسرحى الأرسطى. إن (المخيف) هو الذى نزل بسوانا ففجر فى وجداننا عاطفة الشفقة عليه. أننا نشفق عليه لأننا مثله مهددون بنفس الأمر المخيف. ولهذا يجعل أرسطو (الشفقة الحقة) فى أن يجد المتلقى نفسه ملتقياً بمن وقع الشر عليه فى صفة من الصفات أو فى أكثر من صفة. وكما طلب أرسطو فى الخوف الأمثل أن يكون مصدره قوة قاهرة لا تدفع، فقد طلب فى الشفقة أن يكون من وقع عليه الشر بريئا. وكما طلب فى عاطفة الخوف أن يصحبها أمل واهن بتجنب الشر المتوقع، فقد طلب فى عاطفة الشفقة أن تتوفر فيمن وقع به الشر - وهو مهزوم لا محالة أمام القدر - محاولة للهروب من قدره.

ويشير بعض الشراح المعاصرين بعد تحليلهم للمصطلح الأرسطى - معتمدين أرسطو نفسه فى هذا التحليل - إلى أن أرسطو قد وفق فى القول بهاتين العاطفتين وظيفة للمأساة. وذلك - كما يرى هؤلاء - لأن (الخوف) عاطفة الانسان نحو نفسه، ولأن (الشفقة) عاطفته نحو غيره . فكأن العاطفتين معا هما (أصول) كافة العواطف الانسانية. ولا يكون معنى التطهير فى هذه الحالة (التخلص) من هاتين العاطفين، بل يكون معناه الوصول الى (انسجام وتناغم) فى العلاقات البشرية(٢٧).

وعلى الرغم من أن لأرسطو - وقد كان عالما طبيعيا وفيلسوف علم الى جانب أنه نظرى فذ - مفاهيمه المثالية عن (الصراع) ومظهره الخارجى (الحركة) فى الظواهر الجوامد والحية، إلا أن فهمه للصراع والحركة فى العمل المسرحى كان عينيا لصيقا بالأدب المسرحى ذاته. بمعنى أن الصراع فى الفكر المسرحى الأرسطى لم يكن حقيقة أساسية فى الكون والطبيعة والمجتمع. كما أن الحركة - فى هذا الفكر المسرحى - ارتبطت (بالفعل) المسرحى، ولم تكن - كما هى فى العلاقات الاجتماعية للبشر - ذات مدلول طبقى. ولهذا لم تفلح هذه العينية الجزئية فى جعل وظيفة المأساة مؤسسة منطقيا على طبيعتها، اذ لم تقم صلة واضحة بين التطهير الانفعالى أو العاطفى وتلك الطبيعة التى أصلها الفكر الأرسطى للمأساة. كما أن التطهير الذى يؤدى فى النهاية الى الانسجام والتناغم فى العلاقات البشرية، انما يصوغ الأساس المثالى القائم على (الايهام) الذى يوارى التناقضات الاجتماعية ويظهر الجماعة فى وحدة وهمية. إن عبقرية أرسطو لتتبدى فى الكشف - عن طريق النظر المنهجى المنظم فى الأعمال المسرحية اليونانية ذاتها - عن ماهية المسرحية ومهمتها. لكن هذه العبقرية لم تضع مفهومى الصراع والحركة موضعهما كباطن وظاهر فى العالم الطبيعى والاجتماعى، كما أن هذه العبقرية وهى تلمح فى المبدأ الجمالى وظيفة اجتماعية، لم تصل

الى المداول الطبقى لهذه الوظيفة. مع أن الأدب المسرحى اليونانى نفسه، الذى درسه أرسطو كان يعكس – حتى فى قسمته الخارجية إلى : مأساة وملهاة – نظاما اجتماعيا ذا واقع طبقى محدد. ويطرد هذا التفسير فى كل التاريخ المسرحى. إذ أن مراحل هذا التاريخ المسرحى تتحدد وفق المراحل والأنظمة الاجتماعية. ولكل مرحلة فى تاريخ المسرح (شكل صراع) تحدده طبيعة العلاقات الاجتماعية فى ذلك النظام ونوع النظرة الى العالم – الثقافة – فيه. فكان الصراع فى المسرح اليونانى بين (الانسان والقدر). وعلى الرغم من أن هذا الشكل ثمرة للعلاقات العبودية فى مجتمع اليونان الأقدمين، إلا أنه كان تثبيتا لمكان الانسان فى مواجهة قوى خضع لها طويلا. ويمكن القول إن تاريخ المسرح قد مر – بعد الازدهار اليونانى العظيم – بفترة طويلة فقيرة، هى مرحلة العصور الوسطى الاقطاعية. فقد قضت الثقافة الكنسية على الصراع بين البشر وأقدارهم وآلهتهم، ووارت الصراع الاجتماعى بين البشر، فقضت على المسرح. ووجهت (التمثيل) الى الوعظ والتبشير وخدمة الأغراض الدينية والأخلاقية المباشرة. وعاشت أوروبا خمسة عشر قرنا – حتى عصر النهضة – على (تمثيليات) محدودة هزيلة ذات أهداف تعليمية مباشرة، عرفت باسم (مسرحيات المعجزات والأسرار والآلام).

وتبدأ المرحلة الثانية الكبرى فى التاريخ المسرحى - بعد المرحلة اليونانية - مع عصر النهضة الأوربية. وفى بدء هذه المرحلة الثانية نهضت الدراما نهضة زاهرة ونعى مسرح النهضة (الانهيار المأساوى) لعالم القرون الوسطى الاقطاعية، وبشر بميلاد العالم الرأسمالى البرجوازى الحديث(٢٨). ومع تفتح الفردية البرجوازية ونموها عرف المسرح البرجوازى الشكل الثانى من الصراع وكان (بين الفرد والمجتمع) وتبدى فى صورة الصراع بين الواجب الاجتماعى والعاطفة الفردية فى أعمال الرومانسيين الأوائل، وفى صورة الصراع بين حرية الفرد وحرية الجماعة عند أصحاب (الدراما الحديثة)(٢٩) فى نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. ومع عجز الفردية البرجوازية وانهيارها عرف المسرح البرجوازى الشكل الثالث من الصراع وكان (بين الانسان ونفسه) فى تيارات العبث واللاوعى واللامعقول وعند السرياليين والوجوديين. وعلى هذا فان العلاقات العبودية فى المجتمع اليونانى القديم تفسر الشكل الأول من الصراع المسرحى، كما أن العلاقات الرأسمالية البرجوازية الحديثة تفسر الشكلين الثانى والثالث. وهكذا يرتد الصراع فى المسرح الى الصراع فى الحياة نفسها.

وكانت كل هذه الأشكال من الصراع انما تعكس الحقيقة الجزئية فى واقع كل مرحلة. فالفكر والفن المثاليان لا يصلان إلا الى تلك الجزئية في تعميمها للواقع فكريا وفنيا. وعلى الرغم من ذلك فان الأعمال المسرحية الكبيرة عكست (الحقائق) فى واقع مجتمعاتها. فكان هذا سر خلودها. أما (الاتجاهات السائدة) فى كل مرحلة من تطور المسرح فكانت تخفى فيها الدلالة الاجتماعية الطبقية كما كان يخفى فيها طرفا الصراع الحقيقيان. أى أن كل ثقافة طبقية انما كانت تصوغ فى مسرحها - ليس باختيارات فردية ولا عن قصد وانما نتيجة لأساس اجتماعى معين - شكلا للصراع جزئيا، ينبئ عن الحقيقة الاجتماعية من جانب واحد من جوانبها (ويوارى) دلالتها الطبقية. لذلك كانت أداة هذه الأشكال من الصراع (الايهام) بواقع منسجم وجماعة متناغمة. وكانت عملية التلقى تساعد على خلق هذا الايهام: فالمتلقى (يتعاطف) مع الممثل، والممثل (يتقمص) الشخصية ويفنى فيها. إن الوحدة (الوهمية) فى الفن تعين على تثبيت الوحدة الوهمية فى الواقع الاجتماعى. إن المتلقى هنا لم يع باطن الحركة فى واقعه، بل صرف عن ذلك الواقع ليعيش واقعا وهميا متناغما، وليخرج منه (مطهرا) منسجما مع واقعه الحقيقى راضيا به.

هذا شأن الثقافات السائدة فى المجتمعات القائمة على الاستغلال. لكن ثمة حركة ثورية تنهض فى قلب آخر مجتمع طبقى - المجتمع الرأسمالى - وتصوغ فكرا علميا، وتصورا شاملا للعالم، كما تصوغ ثقافة جديدة وتبدع فناً جديداً. فى هذا الفكر العلمى يتحدد المضمون الحق للصراع : فى الكون والحياة والمجتمع والفن. وتتخذ الصورة الظاهرة لهذا الصراع فى المجتمع - الحركة - دلالتها الطبقية. وفى الثقافة، فان الثقافة الثورية - بصيغها العلمية والفكرية... الخ - لا تهدف الى تعديل تصورنا عن العالم، ولا الى تغيير هذا التصور ، بل تهدف الى تغيير العالم نفسه. وفى الفن تنعكس (الحقيقة) فى تشكيلها الجمالى، ويتبدى فى حركة الواقع الظاهرة (جوهر) كاشف عن طرفى الصراع دال على حقيقته الاجتماعية، وينتهى - فى مهمة الفن - التناقض القديم بين الفائدة والمتعة، اذ تصبح الفائدة ذاتها (استمتاعا روحيا) باكتشاف الحقيقة، كما تصبح المتعة ذاتها نفيا للاطمئنان البليد، ووعيا ومسئولية. وفى المسرح يتبدى (شكل صراع) جديد معبر عن الصراع فى المجتمع بحقيقته الطبقية، فهو صراع بين (قوى اجتماعية) قاهرة ومقهورة، تتحدد به كل صور الصراع الأخرى النفسية والفكرية... الخ، إذ هو الأساس فى حركة الواقع، ولذا فهو الأساس فى المسرح. وهنا لا تكون وظيفة المسرح (الايهام) بواقع

مصطنع متناغم، بل تكون (الوعى) بواقع حقيقى قابل للتغيير. وليس الشكل الجديد فى الصراع المسرحى (شكلا رابعاً) فى سياق التطور المسرحى، بل هو شكل مقابل لتلك الأشكال الثلاثة التى عرفها المسرح فى ثقافات الطبقات المسيطرة فى المجتمعات القائمة على الاستغلال الطبقى. إن تلك الأشكال كانت (توارى) الحقيقة الاجتماعية، أما هذا الشكل فهو يقوم على بيانها. إن تلك الأشكال الثلاثة من الصراع المسرحى تجتمع فى مصطلح واحد هو (المسرحية الأرسطية)، باعتبار أن أرسطو وضع – بصورة منهجية منظمة – الأصول الأولى للفكر المثالى فى ميدان نظرية المسرح.

وقد صيغت فى الفكر العلمى – نظرية المسرح فى مصطلح (المسرحية اللاأرسطية). والجهد الأساسى فى هذه النظرية اللاأرسطية لبرتولت بريخت[٣٠] (١٨٩٨ – ١٩٥٦م) Brecht, Bertolt الأصل الفلسفى هنا أن (قدر) الانسان انما تحدده ارادته الواعية، فالانسان قادر على تغيير العالم، لكنه لا يستطيع هذا التغيير إلا اذا فهم هذا العالم وأدرك قوانينه وتناقضاته. والأصل الجمالى أن المتعة التى يمنحها المسرح للمتلقى هى متعة اكتشاف الحقيقة، و (الوعى) بها، والمشاركة فى التغيير. والعمل المسرحى لا يعرض (الحقيقة) بصورتها المألوفة، بل يعرضها – معتمدا الانتقال

من التجريد الذهنى الى التعميم الرمزى - فى صورة غريبة، مدهشة، صادمة، فلا تطمئن العقول إلى ألفتها، بل تتفتح على تأملها، وتسعى الى تغييرها. وليس هذا (التغريب) مسألة تكنيكية - وإن يكن كذلك من جهة سنتبينها - وانما هو مسألة فكرية. ذلك لأن الأساس فيه أن كثيرا من الأمور والأوضاع تبدو (طبيعية) ومفهومة، فاذا وضعت فى صورة غريبة، حفزت على الفهم والتفكير، وبدت أنها لم تكن واضحة قبل الآن. فالتغريب يهدف الى جعل كل ما يبدو مألوفا فى حياتنا يخضع للادراك والتفكير والوعى. الاعتماد هنا على العقل وليس على الانفعال، والمتعة فى الفهم والمشاركة. لقد تحطم (الايهام) وتبدد التناغم المزيف، وقام العقل الناقد بتحصيل التعرف الممتع. ولكى يقوم العقل الناقد بعمله، ينبغى أن تكون هناك مسافة بين المتلقى وما يراه، حتى يستطيع أن يتأمل، ويفكر، ويقرر، ويعيد بناء واقعه من جديد. أى ينبغى أن ينفصل المتلقى عن الممثل، وألا (يندمج) فى الحدث، ليحتفظ لنفسه بالقدرة على النقد وتحديد القرار والموقف. كذلك ينبغى أن ينفصل الممثل عن (الشخصية) التى يمثلها وألا يتقمصها أو يفنى فيها، بمعنى أن تتجه قدرته الفنية الى (شرح) أبعاد الشخصية ودورها وموقفها - تمثيلا - دون أن يوهم أنه هو نفس الشخصية. وهذا يجعل النص الأدبى المسرحى يختلف عن النصوص المسرحية المألوفة. اذ أن هذا النص الجديد يتجه الى

عقل المتلقى، ليثيره ويحفزه على المقارنة والقرار والحكم ، لهذا فانه قد يلجأ الى (روايتين) لحدث واحد ليتيح فرصة للموازنة، وقد يعتمد التكرار والسرد، والحكاية، والخطاب المباشر، كما أنه قد يعتمد (الراوى)، والمنشد... الخ.

ولعل فى هذا السياق كله - عقد الصلة بين أشكال الصراع فى المسرح وتطور المجتمعات - ما يؤكد ارتباط هذا النوع الأدبى - أدب المسرح - فى تطوره بتطور المجتمع. ولعل فيه كذلك من الأدلة الفنية والأدبية ما يساعد فى درس قضية الأنواع الأدبية من جهة أنها واحدة من القضايا الأساسية فى درس تطور الأدب عامة.

الهوامش:

١- Positivism

٢- Darwinism

٣- Fetichism

٤- Neo. classicism

٥- راجع:

من ص ٢٦٩ إلى ٢٧٨ في :

(Criticim: The major texts)

وراجع كذلك:

-William K. Wimsatt, Jr. and cleanth Brooks: Literaty criticism, Bombay, 1967, 461 ff.

٦- راجع:

- Clark (J.G.), La Pensee de Ferdinand Brunetiere 1954, passim.

وراجع كذلك ص ٢٧٣ في

(Criticism: The major texts)

٧- فصل (التجريب والتجريد) من الباب الأول.

٨- لطفي عبد البديع: التركيب اللغوى للأدب، النهضة المصرية، الطبعة الأولى، ١٩٧٠، ص ١٦١ - ١٦٣.

٩- في محاضرة له بهذا العنوان ألقاها سنة ١٩٥٣م:

(The Three voices of poetry, London, 1953)

١٠- (Poetry and drama, 1950)

١١- (Divine comedy)

١٢- ينبه ت. س. اليوت إلى أن شروط الملحمة لا تنطبق تماما على (الكوميديا الإلهية)

١٣- (Murder in the Cathedral)

١٤- (Tamburlaine the great)

١٥- يتفق ت. س. اليوت مع هيجل فى أن الشعر الدرامى يتضمن (الصوتين) الآخرين، على الرغم من اختلاف منحى النظر بينهما. لكن اليوت يجعل صوت الشاعر - الشعر الغنائى - هو الصوت الأول، أما هيجل فإنه يقدم الشعر الملحمى على الشعر الغنائى. وحسب الجدل الهيجلى - وقد تناولنا أثره فى فلسفة الأدب فى فصل (التطور: قانون الأشياء والأحياء) - فإن الشعر نوعان: ملحمى وغنائى، يسبق أولهما ثانيهما، وينتهى تداخلهما إلى نوع ثالث: درامى. وهذا الشعر الدرامى - بدوره - شكلان: مأساة Tragedy، وملهاة Comedy، وينتهى تداخلهما إلى شكل ثالث: الدراما الحديثة Modern drama

١٦- هناك - غير هذين التفسيرين المثاليين اللذين تناولنا هما - (فروض) مثالية كثيرة فى تفسير (الأنواع الأدبية). من أبرزها: الفرض (الفلسفى) الذى يفسر هذه الأنواع على أساس (الذاتية والموضوعية)، ويأخذ بعض القائلين به بما يأخذ به أصحاب التفسير اللغوى من جعل (الضمائر: أنا - هو - أنت) مبدأ لتمييز المواقف الثلاثة: الغنائى والملحمى والدرامى. والفرض (النفسى) الذى يجعل هذه الأنواع موازاة لحاجات نفسية بشرية، سواء من قبيل المبدع، أو من قبيل المتلقى فردا أو جماعة. والفرض (التاريخى) الذى يقول بالمراحل و(الدورات) التاريخية، وبنسبة أنواع فنية وأدبية معينة إلى كل مرحله أو دورة منها، دون نظر إلى النظم والعلاقات الإجتماعية فى هذه المراحل والدورات. لكن هذه (الفروض) لم تتقدم بالبحث النظرى فى فلسفة الأدب كثيرا بل كان بعضها تأمليا مبهما دخيلا على هذه البحث.

راجع فى بعض هذه الفروض.

- Rene wellek & Austin warren: Theory of literature, London, 1966, P. 226 ff.

وراجع فى تقويمها بصورة عامة.

- Caudwel, christopher, illusion and reality, a study of the sources of poetry, London, 1937, Passim.

١٧- أرنولد هاوزر: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ج١ ص ٣٧.

١٨- هنرى لوفافر: فى علم الجمال ص ٦٥

١٩- فى فصل (التطور: قانون الأشياء والأحياء)

٢٠- الاساس هنا أننا ندرس (الأنواع الأدبية) من جهة أنها مسألة من مسائل (تطور الأدب)، وإننا لنقف فى المسألة الجمالية عند التقائها بتلك الجهة.

٢١- (On poetics)

٢٢- عربت هذا النص عن ترجمة بايووتر Ingram Bywater الانجليزية لكتاب الشعر الأرسطى، راجع:

(G. B. vol. 9p. 684)

٢٣- Orestes

٢٤- Catharsis

٢٥- جعل جوته التطهير متصلا بالممثلين أكثر من اتصاله بالجمهور المشاهد أو القارئ. بينما وصل لسنج إلى الطرف الثانى فجعله متصلا بالجمهور مشاهداً وقارئا أكثر من اتصاله بالممثلين. لكن جوته ولسنج قد فتحا الباب فحسب، فدخل منه جماليون ومسرحيون ونقاد وفلاسفة وأصحاب طب وعلم نفس وتشريح.. الخ. ولعل جاكوب بيرنيس أن يكون من أوائل من توفروا فى العصر الحديث على درس (التطهير) الأرسطى بصورة علمية جادة، فلفت الأنظار إلى وجوه جديدة فى التخريج وقد ذهب بيريس فى مقال نشرة سنة ١٨٥٧ إلى أن لكلمة تطهير الأرسطية معنى طبياً، والى أن تطهير الروح هنا

مشابه لأثر الدواء على البدن. راجع:

- مادة (كاثارسيس Catharsis) فى دائرة المعارف البريطانية: طبعة ١٩٦٦م المجلد الخامس ص ٧٢.

- محمد سليم سالم: عرض كتاب (فن الشعر) الأرسطى، دورية (تراث الإنسانية) القاهرة، أبريل سنة ١٩٦٤م.

- عبد المنعم تليمة: أدب المسرحية (بحث لم ينشر) ص ٢٤ وما بعدها.

٢٦- تتبع العلماء مفهوم (التطهير: كاثارسيس Catharsis) فى التراث الأرسطى، ونصوا على مواضع وروده فى ذلك التراث، وبخاصة فى كتبه عن (الأخلاق) و(السياسة) و(الخطابة) و(الشعر). ومواضع وروده فى هذه الكتب الأربعة هى:

-Fthics: Bk Ix, ch. 7

-Politics: Bk Vlll, ch 5 - 6 - 7-

Rhetoric: Bk I, ch l - 2- ll. Bk ll, ch I - ll

Bklll; ch, 7 - 16 - 19 -

راجع (G. B. vol. 2 p. 79).

٢٧- عد إلى المراجع المذكورة فى الهامشين السابقين. وراجع كذلك الفصل السادس من: (Reason in Art) وهو المجلد الرابع فى موسوعة جورج سانتيانا (١٨٦٣ - ١٩٥٢م) santayana, George الفلسفية: (The life of reason)

٢٨- راجع تناولنا للمسرح الشكسبيرى فى الفصل الثالث من الباب الأول.

٢٩- يميز مؤرخو المسرح البرجوازى الحديث بين أربع حركات عرفها هذا المسرح: الأول (مسرح النهضة). والثانية (الدراما البراجوازية) فى القرن الثامن عشر. والثالثة (الدراما الحديثة) فى نهاية القرن الاسع عشر وأوائل القرن العشرين والرابعة (الدراما المعاصرة).

٣٠- كان بيرتولت بريخت شاعراً وكاتب مسرح فى المقام الأول. وقد شارك -

إلى جانب نشاطه وإنتاجه الفنى - مشاركة نظرية فى تأصيل علم موضوعى للفن، ولفن المسرح خاصة.، وقد حاول بريخت فى كتاباته النظرية أن يبرز العناصر (التراثية) فى مسرحه، فبين استفادته من المسرح الأسيوى القديم - اليابانى والصينى - ومن المسرح التعليمى الأوروبى فى القرن الوسطى ومن الموروثات الشعبية عامة. لكن الأمر الهام فى هذه الكتابات النظرية هو الصلة بين العمل المسرحى وحركة المجتمع، وأثر ذلك من جهة الفن، فى النص الأدبى المســرحى، وعــادات التلقى، وأســاليب الأداء. وفى سن الخمسين جمع برخيت خلاصة لأفكاره النظرية فى: (الأورجانون الصغير عن المسرح: ١٩٤٨م) الذى كتبه على نهج (فن الشعر) الأرسطى، ووازن فيه بين المسرحية الأرسطية والمسرحية اللا أرسطية.

راجع فى فن برخيت وفكره المسرحى هذين الكتابين:

1- willett, J. the theatre of B, Brecht, 1956.

2- weideli w: Brecht, 1964

الفصل الثالث

المدارس الأدبيــة

المدرسة الأدبية استجابة لحاجات جمالية فى واقع تاريخى اجتماعى محدد. فالمدرسة الأدبية – والفنية عامة – لا تنشأ بارادة فنان فرد ولا باتفاق مجموعة من الفنانين، وانما هى جزء من بناء ثقافى عام معبر عن مرحلة اجتماعية من مراحل تطور المجتمع. أى أن المدرسة الأدبية تستجيب فى مضمون نتاجها الأدبى للمثل العليا الفكرية والروحية فى مرحلتها الاجتماعية، كما أنها تستعين فى طرائق التعبير والأداء بالخبرة الجمالية والذوقية والتكنيكية فى هذه المرحلة . وبهذا تكون المدرسة الأدبية غلبة مضمون وتكنيك يعكسان علاقة الانسان بعالمه، وتحددهما طبيعة العلاقات الاجتماعية والمثل الثقافية والخبرة التكنيكية فى مرحلة بعينها من مراحل التطور الاجتماعى. فاذا كانت المدرسة الأدبية استجابة لحاجات جمالية يحددها واقع تاريخى اجتماعى محدد، فإن هذه الاستجابة انما تلتمس فى الأعمال الأدبية ذاتها. ولكن يواكب كل مدرسة أدبية (فكر أدبى) أو (نظرية أدبية) تفسر نظريا النشاط الأدبى: من حيث ماهيته المميزة له عن سواه من أوجه النشاط الانسانى، ومن حيث مهمته

بالنسبة لصاحبه الفنان، وبالنسبة لآثاره فى المتلقى فردا وجماعة، ومن حيث طبيعة أداته التى يتوسل بها ليوصل آثاره ويحقق مهمته. ولسنا بحيث ننظر الي المدارس الأدبية من جهة التاريخ الأدبى، بل أننا نتناولها هنا من جهة الفكر الأدبى، أى من جهة الأصول الفلسفية والجمالية فى صلتها بالأصول الاجتماعية، باعتبار قضية المدارس الأدبية واحدة من أهم قضايا التطور الأدبى.

والفكر الأدبى وجه من وجوه الفلسفة العامة السائدة فى المجتمع، هو جزء من الروح العام فى المجتمع، وعنصر من عناصر البناء الثقافى فى هذا المجتمع. لهذا فإن هذا الفكر الأدبى يتحدد - منهجيا - بواحد من المنهجين الأساسيين فى تاريخ الفكر عامة، وهما المنهج المثالى والمنهج العلمى. وسنرى هاهنا الفكر الأدبى وفقا لهذين المنهجين العامين، ومن زاوية مخصوصة هى علاقة الانسان بعالمه، وهى الزاوية التى تعنينا فى بيان الأصول الفلسفية والجمالية للنظريات الأدبية ومن ثم للمدارس الأدبية. ومن زاوية هذه العلاقة . علاقة الانسان بعالمه - فإن النظر المثالى - بصورة عامة - ينكر الوجود الموضوعى ويجعله (تصورا ذهنيا)، ويجعل الوجود (الحق) من خلق (الوعى)، أى يجعل الذاتى خالقا للموضوعى. إن المثالية تجعل العالم الموضوعى شكلا ظاهرا للفكر. والنظر المثالى

منهج عام فى ثقافات المجتمعات الطبقية. وذلك لأن المجتمع الطبقى ينهض على الاستغلال وعلي التقسيم غير الانسانى للعمل وعلي الفصل بين الواقع التجريبى والفكر. ومن شأن هذا كله أن يوسع المسافة بين المفهوم والخبرة، فيتحول هذا المفهوم الى موجود ذهنى منقطع عن الواقع العملى والانسانى. أى أن الفكر هنا – بانفصال التجريد عن التجريب – يجعل من المفاهيم المجردة والكليات – وهي فى حقيقتها انعكاس لواقع – أفكارا مطلقة فيتعامل مع المفاهيم بالفاهيم، وينتهى الى المبدأ المثالى القائل بسبق الوعي على الوجود، وسبق الفكر علي الواقع. هنا تخفى حقيقة الواقع، ويعجز الفكر المثالى عن ادراك القوانين الموضوعية فى حركة التاريخ والمجتمع، وينتهى – بصورة واعية وغير واعية – الى تثبيت أوضاع القهر والاستغلال فى هذه المجتمعات الطبقية. واذا خفيت الحقيقة والقانون الموضوعى، وقع الفكر فى الجزئية والتناقض والثنائية والصورية، وعجز عن التفسير الحقيقى للظواهر لأنه يقطعها عن روابطها وسياقاتها، ولأنه – لجزئيته وصوريته – يفسر الظاهرة بجزء من أجزائها ومن زاوية واحدة من زواياها: فى المثالية الموضوعية – منذ وضع بذورها المنهجية أفلاطون – أن العالم (الحق) هو عالم المثل الأزلية، وهو عالم يتسم بالكمال والنموذجية، وأن العالم الموضوعى – المدرك المحسوس – ليس سوى صورة

ناقصة لذلك العالم الحق. والمعرفة الحقة - معرفة الحقيقة - هى معرفة العالم الحق. لكن الفن ينقل - محاكاة - العالم المدرك المحسوس الناقص. فهو - الفن - يقدم الحقيقة فى جزئيتها ونقصها. من هنا - دور الفن المعرفى وقدرته على نقل الحقيقة - جاء النظر الي الفن من زاوية (الأخلاق). وفى المثالية الذاتية أصبح الوجود الأولى للذات، للوعي الانسانى، وأصبح العالم الخارجى الموضوعى من خلق الذات، فوجوده متعلق علي إدراك مدرك له. وما دام هذا العالم الموضوعى من خلق الذوات، وما دامت الذوات تتغاير فإن كلا منها يخلق العالم علي صورة خاصة. والفن (تعبير) عن هذه الصورة الخاصة التي ينجزها حضور الانسان الخالق بالحلم والتذكر والرغبة والرهبة والأمل. من هنا - دور الفن فى التعبير عن الذات وقدرته على تصوير خلقها لعالمها - جاء النظر الي الفن من زاوية (الفنان).

المبدأ الأول - النظر الى الفن من زاوية الأخلاق: (نظرية المحاكاة)، وما يرتبط به من مراعاة النمط والتماثل والتوازن وقواعد النسبة والتناسب - هو المبدأ الكلاسيكى بصورة عامة.

والمبدأ الثانى - النظر الى الفن من زاوية الفنان: (نظرية التعبير)، وما يرتبط به من مراعاة عملية الابداع والقوى النفسية المشاركة فيها وبخاصة الخيال - هو المبدأ الرومانسى بصورة عامة.

والكلاسيكية هي المدرسة الغالبة في فنون المجتمعات العبودية والاقطاعية. والرومانسية هي المدرسة الغالبة في فنون المجتمعات الرأسمالية البرجوازية الحديثة. لقد صاغت البرجوازية، فى فتوتها ونضارتها أبان دورها التاريخى التقدمى، آخر نسق مثالى عظيم، وأبدعت الخوالد الرومانسية الباقية التي عكست (توهج) الذات الانسانية وفرحها الواعى بالحياة، وحضورها الفذ فى هذا العالم. وفى الأزمة الراهنة التى تعانيها المجتمعات الرأسمالية البرجوازية – آخر صورة للمجتمع الطبقى – فإن المثالية لم تعد قادرة علي صياغة جديدة لعلاقة الانسان بعالمه، وتفرعت المثالية المعاصرة فى روافد وضعية تجريبية ضيقة وروافد حدسية ولا عقلية. كذلك فقدت الرومانسية طاقتها الغنائية وانتهت الى اتجاهات رمزية وطبيعية وسريالية ووجودية ولا عقلية وعبثية... الخ. ومادام الفكر قد عجز عن صياغة جديدة لعلاقة الانسان بعالمه، فان الفكر الأدبى يعجز بالضرورة عن صياغة نظرية جديدة فى تفسير الظاهرة الأدبية، وقصاراه – هذا الفكر الأدبى – أن يصل الي (نظرات) تواكب هذه (الاتجاهات) التي انتهت اليها الرومانسية . لقد ترك الوضعيون أمر العالم – محسوسا وانسانيا – للعلماء وقصروا مهمة الفكر الفلسفى علي التحليل المنطقى للغة، وصار الأدب لديهم لا يحاكى عالما خارجيا – كما ذهب الكلاسيكيون – ولا يعبر عن عالم داخلى – كما

ذهب الرومانسيون – بل هو (خلق) جديد لا صلة له بالعالمين معا.
وكما أن الوضعية هى أبرز الروافد فى الفلسفة المثالية المعاصرة فان (نظرية الخلق) – وفى الحق أنها (نظرة) وليست نظرية، اذ أنها لا تقدم تفسيرا كاملا للظاهرة الأدبية – هى أبرز مجهود فى الفكر الأدبى البرجوازى المعاصر.

ولقد صاغ الفكر العلمى (موضوعية) العلاقة بين الانسان وعالمه. إن العالم وجود موضوعى قائم خارج الوعى وسابق عليه. والوعى (انعكاس) لهذا الوجود الموضوعى. أى أن تصورنا للعالم هو انعكاس هذا العالم على حواسنا وعقولنا، وتحول هذا الانعكاس الي صيغ فكرية تتضمن (معرفتنا) بهذا العالم. ويتم هذا الانعكاس فى ظروف محددة، وذلك لأن ادراكنا لعالمنا انما هو جزء من نشاطنا العملى – وعلى هذا فان الادراك محكوم بمستوي الخبرة التكنيكية وطبيعة العلاقات الاجتماعية. معرفة العالم – اذا – (نسبية) لانها (تاريخية) مرتبطة بمستوى معين من التقدم التكنيكى والتطور الاجتماعى. وبهذا التصور فان العالم من حولنا يبرز فى كل مرحلة من مراحل التطور جوانب جديدة ومظاهر وظواهر لا تقف عند غاية ولا تحدها نهاية.

و(واقع) الانسان ليس هو هذا العالم الخارجي المستقل عنه فحسب، بل هو – أى هذا الواقع – طبيعي واجتماعي. إن الواقع معنى شامل، فهو يتضمن المادى والانسانى، أى يتضمن علاقة الانسان بالطبيعة وعلاقة الانسان بالانسان. وهذا الواقع ليس ثابتا، بل هو فى تطور دائب، كما أن جزئياته وظواهره ليست مرصوصة معزولة عن بعضها، بل هى متشابكة ومتداخلة ومترابطة، ومتبادلة التأثير والتأثر. وفى قلب الواقع قوى متصارعة، لا يشاهد الانسان صراعها، بل هو – بوعى منه أو بغير وعى – طرف فيه. ولهذا الواقع المتطور (صورة) تحددها فى كل طور من أطوار تطوره خبرة البشر التكنيكية فى عملهم ضد الطبيعة، وطبيعة علاقاتهم الاجتماعية. وتنعكس صورة الواقع فتتبدى فى صيغ الفكر: فى القوانين العلمية والانساق النظرية... الخ.

ولا تتبدى الصورة الظاهرة للواقع فى الفن، لأن الفن لا يعكس صورة الواقع انما يعكس الجوهرى فى (حركة) هذا الواقع. وتحديد هذا الجوهرى انما يفصح عن موقف فكرى ودلالة اجتماعية. والفن بعدم وقوفه عند الماثل وعكسه للحركة انما يتضمن الحلم والأمل فى واقع جديد يناضل من أجله الانسان، ويساعد الفن فى خلق هذا الواقع، كما أن عكس الفن للجوهرى فى حركة الواقع انما يحرر الفنان والمتلقى معا من المباشرة والجزئية ومن (نثرية) الواقع

الظاهر. وعلي هذا فإن (نظرية الانعكاس) هي الفلسفة الجمالية للمدرسة الواقعية فى الفن والأدب. وتفسر هذه النظرية الظاهرة الفنية - كما رأينا - من زاوية (الواقع). وليست زاوية الواقع واحدة من زوايا الظاهرة الفنية، بل إن الواقع يتضمن - بين كل ما يتضمنه من ظواهر العالمين الطبيعى والاجتماعى - الظاهرة الفنية من زواياها الأربع: العمل الفنى، والفنان، والمتلقى، والناقد. وتضع نظرية الانعكاس الظاهرة الفنية فى جدلها - علاقاتها - بغيرها من ظواهر الواقع. بل إنها - هذه النظرية - ترى (جدلا) داخليا فى الظاهرة الفنية ذاتها، وفى كل زاوية من زواياها الأربع، بين حقيقتين فى كل زاوية: بين التشكيل الجمالى والدلالة الاجتماعية فى العمل الفنى. وبين الذات والموضوع فى الفنان. وبين قهر الضرورة والتشوق الى الحرية فى المتلقى. وبين الاحساس الخاص والقانون الفني فى الناقد.

المدارس الأدبية ثلاث : كلاسيكية، ورومانسية، وواقعية. تصوغ كل منها الحاجات الجمالية والمثل الفني الأعلى لوضع تاريخى محدد، لنظام اجتماعى ومرحلة كاملة من مراحل التطور الاجتماعي. وماعدا هذه المدارس الثلاث فتيارات واتجاهات. وتستند كل مدرسة أدبية - من جهة فلسفة الفن - الي نظرية بعينها: تستند المدرسة

الكلاسيكية الي (نظرية المحاكاة) ، وتستند المدرسة الرومانسية الى (نظرية التعبير)، وتستند المدرسة الواقعية الى (نظرية الانعكاس).

وينبغى الالتفات – قبل بيان ما ذهبنا إليه هنا – إلي أمور تتصل بمـا نحن بسبيله من درس المدارس الأدبية من جهة قوانين تطور الأدب. وأهم هذه الأمور ستة.

أولها أن الزاوية التي تلح عليها كل نظرية مثالية فى تفسير الظاهرة الأدبية انما يحددها الاتجاه الأساسى فى الواقع التاريخى الاجتماعى الذى أثمر تلك النظرية.

وثانيها أنه على الرغم من أن كل نظرية مثالية تتناول الظاهرة الأدبية من زاوية واحدة من زواياها، فان هذا لا يعنى أن تلك النظريات لم تعرض لجوانب من زوايا أخرى.

وثالثها أن لكل مدرسة أدبية خصائص عامة تتبدى فى نتاجها الأدبى، لكن المدرسة الواحدة تختلف من مجتمع الي آخر فى فروق ناشئة عن الملامح الخاصة للتجربة التاريخية فى كل مجتمع، ولتراثه الثقافى وتقاليده الفنية، غير أن هذه الفروق لا تتناقض مع الخصائص العامة للمدرسة الأدبية.

ورابعها أنه الي جانب أن كل مدرسة أدبية تستند – فلسفيا وجماليا – الى نظرية أدبية، فانها – المدرسة الأدبية – ترتبط بمناهج معينة فى الدراسة الأدبية وفى النقد العملى – سنشير اليها

فى وقفاتنا التالية عند كل مدرسة – تتفق والمثل الأعلى الجمالى الاجتماعى المفسر لهذه المدرسة.

وخامسها أنه علي الرغم من أن المدارس الأدبية ثلاث تمثل الاستجابات الجمالية للأنظمة والمراحل الاجتماعية فى التاريخ الإنسانى، وعلى الرغم من أن النظريات – غير : الخلق – المفسرة لتلك المدارس ثلاث أيضا تمثل الصياغة الفكرية للمثل الجمالى فى تلك الأنظمة والمراحل، فان هذه المدارس والنظريات تتسع لكثرة غير نهائية من التيارات والاتجاهات التى تتيح التنوع فى طرائق التعبير، والثراء فى التجريب التكنيكى، والاجتهاد فى النظر الجمالى، كما تتيح للمعاناة الانسانية والفردية والذاتية أن تتفتح.

وسادسها أن كل مدرسة ونظرية تحتفظ بجوانب باقية من المدارس والنظريات التى سبقتها، تلك الجوانب المرتبطة بما هو ثابت في القيم، وما هو أساسى فى ماهية الفن ومهمته، إذ فى الفن وفى الفكر علي سواء، جوانب دوام واستمرار، لأنه لا شيء يفنى من خبرة الانسان.

ولقد فسرنا الظاهرة الأدبية – فى الفصول السابقة من كتابنا هذا– صادرين عن المقولات والأصول الجمالية لنظرية الانعكاس، ولذا نكتفى فى هذا الفصل – بعد تقويم النظريات الفنية المثالية – بأن نقف عند الأصول الفلسفية لهذه النظرية.

أولا : الفكر المثالى :

١ - الموقف الكلاسيكى (نظرية المحاكاة: الفن من زاوية المتلقى).

نضج النظر الجمالى فى ظل استقرار الكيانات التاريخية للجمهوريات والامبراطوريات العبودية فى الألف الأول قبل الميلاد، وخاصة فى بلاد اليونان. وفى المرحلة المبكرة لهذا النظام الاجتماعى، لم يكن الانسان قد عاش طويلا فى ظل القهر الاجتماعى، ولم يكن (الحكام) قد تميزوا بحدة عن (الجمهور). لقد كان ثمة تمايز (عام) بين سادة أحرار وعبيد مقهورين، غير أن هذا التمايز لم يكن قد وصل - فى تلك المرحلة المبكرة الي صورته الطبقية الحادة. وفى هذه الملابسات لم يبتعد التجريد عن التجريب، ولم يفارق النظر العمل، ولم تنفصل الفلسفة عن العلم. لهذا كله صدر (الفلاسفة قبل سقراط) - من القرن السابع الى القرن الرابع قبل الميلاد - فى أنظارهم عن ارتباط حميم بالنشاط التجريبى والواقع التكنيكى العملى. كان هؤلاء علماء ومفكرين وتجريبيين فى ذات الوقت: حاولوا تفسير العالم، وتجاوزوا فى هذا التفسير الميثولوجيا البدائية، فأقروا - بصورة أولية - باستقلال العالم عن الوعى، والتمسوا العنصر الأول لهذا العالم فى الماديات والمحسوسات: الماء، الهواء، النار، التراب. واتخذوا من العمل والواقع التجريبى قرائنهم وشواهدهم فى ذلك التفسير. ووضع الفلاسفة قبل سقراط

أساسا أوليا لحل مسألة العلاقة بين الحسى والعقلى فى معرفة العالم، فاعتقدوا أن معرفة العالم انما تتم بالادراك الحسى والعقلى معا، وتنبهوا الى عمليات منهجية تتغلب علي قصور الإدراك الحسى. وقالوا بالتغير والتطور وصراع الأضداد، فكشفوا بذلك عن (الجدل) فى صورته الأولية. وطبيعى ألا تخلو أنظار هؤلاء الفلاسفة قبل سقراط من بقايا ميثولوجية ودينية، لكن الأساس الغالب لدى معظمهم كان ارتباط التجريد بالتجريب والتعميم بالتكنيك، فأضفى هذا المنهج على أنظارهم صبغة علمية وطابعا ديمقراطيا عاما.

وقد بلغت علاقات الانتاج فى ذلك النظام الاجتماعى ببلاد اليونان تطورها ونضجها فى القرن الرابع قبل الميلاد. وواكب هذا التطور تغير فى البناء الثقافى فى ذلك المجتمع. وسعى هذا البناء الي تثبيت ما كان قائما من علاقات والي حمايته وتبريره. فأنكر النظر الفلسفى التغير فى الطبيعة، وأقام موازاة بين العالم الطبيعى والعالم الاجتماعى، منتهيا الي انكار التغير فى المجتمع كما أنكره فى الطبيعة.

ولقد سبق القول إن الفكر يفارق الواقع ويقع فى مثالية متعالية علي هذا الواقع، عندما يتجه الى تثبيت الأوضاع القائمة فيتصور للمجتمع - بل وللطبيعة الانسانية - مبادئ ثابتة لا تتغير ويجعل

للظواهر قوانين خالدة سرمدية. فى هذه المثالية ينفصل النظر عن العمل وتعادى الفلسفة التكنيك وينكر العقل ادراك الحواس. وتعبيرا عن جمود علاقات الانتاج فى المجتمع اليونانى - فى القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد - فان النظر الفلسفى انصرف عن الواقع الى ما وراءه. وانتقل هذا النظر من الفيزيقيا الى الميتافيزيقا. لقد توقفت تلك المغامرة النبيلة التي سعى الانسان بها الى معرفة الكيفية التى (يعمل) بها العالم من خلال عمل الانسان نفسه، وأصبحت المعرفة ساعية الى الكشف عن مبادىء أزلية ثابتة وراء عالم متوهم جامد. وتعالت هذه المعرفة علي ادراك الحواس، وقصرت أداتها على النظر التأملى العقلى: وذلك لأن المحسوس وهمى جزئى زائل، أما المعقول فهو الحقيقة الكاملة الكامنة وراء هذا العالم المادى.

إن الأصل هو العالم المثالى، عالم الأفكار والمثل والصور النموذجية الخالدة. أما العالم المحسوس فهو ظل زائل لذلك العالم المثالى، وهو - العالم المحسوس - ناقص متغير فان. وإدراك الحواس لا يصل إلا الى المعرفة بالمحسوس الجزئى الزائل، أما ذلك العالم الحق، عالم المثل، فلا يصل الى معرفته الا العقل. ولئن كان هذا الأساس فى نظرية المعرفة لأفلاطون، فانه يشير بصورة عامة الي اتجاه بناة المثالية الموضوعية الأوائل: سقراط (٤٦٩ -

٣٩٩ قبل الميلاد) Socrates وأفلاطون (حوالى ٤٢٧ - ٣٤٧ قبل الميلاد Plato وأرسطو (٣٨٤ - ٣٢٢ قبل الميلاد) Aristotle الى تفسير العالم ميتافيزيقيا. ومدار النظر فى ميتافيزيقا هؤلاء الثلاثة هو البحث الأخلاقى أو المعضلة الأخلاقية.

ومعلوم فى تاريخ الفكر أن اتجاه الأساسى إذا انصرف الي البحث الأخلاقى، فذلك انما يشير الى احتدام التناقض الاجتماعى، والى تفتيش الفكر السائد عن (مبادىء) لتثبيت ما هو قائم ولتبريره. ولسنا هنا بحيث نعرض تفصيلا للبحث الأخلاقى عند هؤلاء المعلمين الثلاثة، انما حسبنا أن مؤرخى الفكر يرون أن (المبادىء الأزلية المطلقة) عند أفلاطون فى بحثه الأخلاقى كانت تعبيرا عن سعى الى صياغة العلاقات الاجتماعية القائمة صياغة عقلية، وأن (صورية) هذا البحث عند أرسطو انما كانت تعبيرا عن جمود هذه العلاقات وتبريرا لها. يؤسس أفلاطون فى (الجمهورية) وفى (القوانين) مجتمعا طبقيا جامدا، ويعقد أرسطو فى (السياسة) أصولا نظرية لمثل ذلك المجتمع: فعلى الرغم من أن فكر أفلاطون يؤصل العدالة ويبشر بالمحبة ويجعلهما أداتين للتماسك الاجتماعى إلا أنه يقصرهما علي الأحرار وينفيهما عن العبيد. وعلى الرغم من أن أرسطو ينادى بالمساواة بين المواطنين، فإنه يجعل من هذه المساواة حقا للأحرار، ويحرمها علي العبيد، بل إن من وجوه الخير لديه أن يملك

الانسان غيره، أن يملك الحر العبد. ويضع أرسطو لهذا المبدأ الاجتماعي السياسي تقنيناً محدداً في ذلك الكتاب - السياسة - فيرى أن العبد - فطرة - يسيطر جسده علي روحه ، أما الحر فإن روحه تسيطر على جسده، والعبد لذلك أدنى الى الشهوات ، والحر أدنى الى التسامي. والعبيد في الوطن أدنى الى أن يكونوا جسده والأحرار روحه، ومن الخير أن يخضع الجسد للروح، أى أن يخضع العبيد للأحرار خضوعا تمليه الفطرة وصالح الجماعة لأنه خير(١) .

ويفضي هذا البناء الثقافي في مجمله الي أن ينأى الأحرار بأنفسهم عن أى نشاط عملى وأن يستعلوا على العمل اليدوى وأن يجعلوه خاصا بالعبيد والأدنياء، بينما تنصرف جهودهم الى الفن والفكر والعلم والرياضة والسياسة. من هنا ظهرت بحدة التفرقة بين العمل اليدوى والعمل الذهني، واستقر أن الأخير اسمى وأنبل من الأول، وتأسس علي ذلك القول بعالمين منفصلين: عالم الفكر وعالم الحس، الأول يحتوي الحقيقة في نموذجيتها ومثالها الرفيع وأزليتها وثباتها وخلودها، والثاني يحتوي النسخ الناقصة المتغيرة.

التحم الفن عند اليونان بكل وجوه النشاط الانساني(٢) من عمل وتربية وفلسفة ودين، لكن النظرية الجمالية اليونانية عاملت هذا الفن - للملابسات الاجتماعية التي ذكرناها - معاملة أخلاقية بصورة

غـالبـة، فـهى – هذه النظرية الجـمـالبـة – وإن تكن قـد بحثت عن (مـصدر) الفن وطبيعتـه، فقد كـان بحثـها هذا لتصل الى (أثره) ووظيـفتـه. أى أن هذه النظرية كـانت اذا وقـفت عند (الفنان) فـإنمـا لتصل الى (المتلقى)، لأن ماهية الابداع لم تكن شاغلها، وانما كان شـاغلهـا مـهمـتـه. لقـد كـان الفكر اليونانى بشكل غـالب باحثـا فى المعرفة. وعامل هذا الفكر الفن – فى تفسيره لماهيته ومهمته – من جهة صلته بتحقيق هذه الغاية للانسان: أن يعرف. وكان الشعراء – فى المراحل المبكرة من تاريخ المجتمع اليونانى – هم (الحكماء) وأصحاب المعرفة، وكان الناس يتوجهون اليهم ويتلقون عنهم قواعد الـسلوك وأسـرار الحـيـاة ، وعـرف شـعـراء مشـهورون كـأورفيـوس Orpheus وهيــزيود Hesiod وهومـيـروس Homer بـأنـهم معلمون. وعندمـا نضج الفكر الفلسفى اليونانى – فى القرن الرابع قبل الميلاد – أنكر الفلاسفة أن يكون الشاعر رجل (الحقيقة)، وانما رجلها – لديهم – هو الفيلسوف.

هاهنا بدأ النظر الخصب فى صلة الفن بالحقيقة والسلوك والفعل الانسانى والمعضلة الأخلاقية عامة. وانتهى هذا النظر الخصب – فى هذا القرن الرابع قبل الميلاد – إلى أول نظرية فى فلسفة الفن، وهي النظرية التي خلفها أفلاطون وتلميذه أرسطو :

إن أهمية أفلاطون الكبيرة فى تاريخ النظرية النقدية وفلسفة الفن، لم تكن عن طريق نظراته النوعية فى مصدر الفن وأثره، بقدر ما كانت من جهة فلسفته العامة التي أثرت تأثيرا عميقا فى المشتغلين بنقد الفن ونظريته، وفى المبدعين من الفنانين والكتاب والشعراء. ولقد تضمنت هذه الفلسفة العامة نظرات شملت مجالات التفكير الفلسفى التقليدى كله. فهى - هذه الفلسفة العامة - تنظر فى مجالات أربعة أساسية : مجال الأخلاق، ومجال طبيعى مداره الوجود المحسوس، ومجال المعرفة، و(نظرية المثل) فى الحق المطلق. وترتبط هذه المجالات الأربعة فى نسق واحد يعد أول نسق مثالى مترابط. ولم يعمد أفلاطون الى اقامة نظرية جمالية، وانما وردت ملاحظاته النوعية عن الفن خلال اقامته لنسقه الفلسفى العام، وبخاصة فى صلته - أى الفن - بالفعل الانسانى وقواعد السلوك، وفى صلته بالمعرفة وبالحق المطلق الذى يتسم بالكمال والثبات والبقاء.

وتعين نظرية أفلاطون فى (المثل) فى بيان مكان الفن فى هذا النسق الفلسفى العام: والمثل هي الصور الخالصة لكل الموجودات . فهناك موجودات كثيرة نصفها بالجمال، ولكن هناك (جمال) واحد مطلق هو الصورة أو المثال أو النموذج ، وهذا الجمال المثال له وجوده المستقل عن كل الأشياء المرئية التي نصفها بالجمال،

ووجوده المستقل عن المحسوس هو الوجود الحقيقى الذى يتسم بالتمام والثبات. ويضم هذا التصور كل الأشياء المادية، إذ أن لكل مجموعة من الأشياء – من نوع واحد – ماهيتها الخاصة، وتصل هذه الماهية الي جوهرها الحق فى صورة تامة نموذجية خالدة : فلكل (المناضد) ماهية نوعية يتحقق كمالها فى المنضدة المثال أو النموذج. ودرجة الاتقان فى صنع منضدة (واقعية) محكومة بمدى اقتراب صانع هذه المنضدة من المثال الخالد والنموذج الكامل. هناك – اذا – عالم يتألف من الصور الخالصة أو (المثل)، يتسم بالكمال والنموذجية والخلود، ولهذا العالم وجوده المستقل عن عالمنا، وليست الموجودات والأشياء التي ندركها سوى خيالات وظلال لعالم النماذج والمثل. إن العالم (الموضوعى) المدرك والمحسوس والمرئى، ليس عالما حقيقيا، وانما هو (محاكاة) لذلك العالم الحق: عالم الصور الخالصة والنماذج التامة والمثل الخالدة.

وعند أفلاطون أن اسمى الغايات التي يسعى اليها الانسان، هي معرفة الحقيقة ويتحدد مكان الفن لديه بما يقدمه فى مجال هذه المعرفة. والفن فى فلسفته محاكاة للموجودات الحسية، محاكاة للطبيعة، فهو – إذا – لا يقدم (معرفة حقيقية)، لأنه يحاكى أصلا قائما، وهذا الأصل القائم أقرب الي الحقيقة من (ظله) الفنى. بهذا

يكمل التصور الأفلاطوني (المثلث) للوجود، فهذا الوجود الأفلاطوني ذو عوالم ثلاثة: عالم المثل، وهو كامل نموذجي، خالد ثابت لا يتغير. وعالم الأشياء المرئية والموجودات المحسوسة وهو صورة من عالم المثل. وعالم الخيالات والظلال وهو الذي يبدو في الأعمال الفنية، وهو محاكاة للعالم الثاني، طبيعة الفن في هذا التصور الأفلاطوني أنه محاكاة للعالم المحسوس الذي هو بدوره محاكاة لعالم المثل الخالدة وصورة له. وطبيعة الفن هذه ، المحاكاة، مرآوية - بتعبير أفلاطون نفسه - بمعنى أن الفنان كأنه يدير مرآة ليعكس خيالات محاكية للأشياء المحسوسة. فإذا صور فنان منضدة، فإن لهذه المنضدة المصورة المرتبة الثالثة في مراتب الوجود الأفلاطوني المثلث : المرتبة الأولى لفكرة المنضدة في عالم المثل، والمرتبة الثانية للمنضدة الواقعية التي صنعها نجار، والمرتبة الثالثة لمظهر المنضدة الذي يظهر في عمل المصور. وعلى هذا فان الصورة الخالصة الخالدة - التي لا ينهض بها الا الخالق الحقيقي - تظهر في الفن وقد شوهت مرتين أو بعدت عن حقيقتها المثلى درجتين: مرة عندما صنع النجار صورة مشوهة لها، ومرة عندما رسم المصور (خيالا) أو (ظلا) للصورة المشوهة التي تبدت في صنعة النجار. وعلى هذا فان الفنان يأتي في المرتبة الثالثة الدنيا بعد الخالق الحقيقي وبعد النجار. من هنا يمكن الوقوف علي سبب هجوم

أفلاطون علي الفن ونفيه وأصحابه من مدينته الفاضلة. فغاية أهل هذه المدينة أن يعرفوا الخير، وأن يصلوا الي أن تكون أفعالهم خيرة فاضلة. والفن لا يساعد علي تحقيق هذه الأهداف، لأن طبيعته المحاكاة المرآوية لاصول قائمة أقرب منه الى (الحقيقة)، وهو يحاكى هذه الأصول حكاية شائهة ناقصة، وبذلك يصرف الناس عن معرفة الحقيقة، بل أنه يخدعهم، اذ يقدم اليهم الزيف والخيالات(٣) .

إن أعمال أفلاطون – الى جانب قيمتها الضخمة فى تاريخ الفكر – فن رفيع ، فقد كان أفلاطون أقرب الفلاسفة الي الفنانين ورؤاهم. وقد أكد أفلاطون أهمية الفن فى مواضع متعددة من تراثه العظيم، وخاصة الفن الذى يعين فى الجانب التربوى الذى أولاه أفلاطون اهتمامه الكبير. وانما جاء هجومه علي الفن، من هذه الزاوية، من زاوية (الاخلاق): فحسب نظرته الى الوجود، ونظريته فى المثل، جعل الوجود الحق ذلك الوجود الوهمى، عالم المثل وجعل الوجود (الموضوعى) غير حقيقى، ورتب علي ذلك طبيعة مموهة للفن، ولذا رفضه ونفاه، اذ كان الاساس الأخلاقى هو المقوم للفن عنده.

هكذا لم يعمد أفلاطون الي اقامة نظرية عامة فى الجمال وفلسفة الفن، وانما تناول ذلك خلال مباحثه فى الوجود والمعرفة والاخلاق،

لذا تناثرت أفكاره الجمالية فى محاوراته التى دارت أساسا حول تلك المباحث. وكذلك لم يوجه أرسطو فكره الى المفاهيم المجردة فى ماهية الجمال وطبيعة الجميل. ومع هذا فان لأرسطو - كما لأفلاطون - (علم جمال) أرسطى اقامه الشراح والمفسرون على نظرات وأفكار وردت فى كثير من كتب أرسطو العلمية والفلسفية(٤) . ان مؤرخى علم الجمال يحددون لأرسطو (فكرا جماليا) مستخلصا من معظم أعماله، علي الرغم من أن هذه الأعمال لا تتضمن عملا يبحث فيه أرسطو الجمال بحثا مستقلا عن النفس والسياسة والطبيعة والوجود والأخلاق... الخ. والى جانب هذا فان أرسطو توجه - فى الفن - الي الدرس (العينى) للأعمال الفنية نفسها. فنظر فى التراث الفني اليونانى، وخلص من هذا النظر المباشر الى أنظار فنية وملاحظات نوعية عن الفن، تساعد فى تفسير فن اليونان، كما تساعد فى استخلاص مبادىء للفن عامة. أى أن التراث الأرسطى فى مجال الدرس الفنى وصفى وليس تأمليا.

لكن أرسطو صاحب أول جهد منهجى منظم فى تاريخ نظرية الأدب. فاذا كان فكره الجمالى وفلسفته الفنية منبثين فى أعماله الفلسفية والعلمية، فان (فكره الأدبى) قد حظى بواحد من أهم كتبه، وهو كتاب (فن الشعر) الذى يعده مؤرخو النقد الأدبى أهم مؤلف فى

تاريخ النظرية النقدية. ولا يزال كثير من القضايا الأدبية اوالفنية التي أثارها أرسطو في هذا الكتاب، صالحا في دراسة بعض الأنواع الأدبية، وفي الدراسة النقدية النظرية بصورة عامة. وقد فقدت أجزاء من كتاب (فن الشعر)، أما الأجزاء التي بقيت منه فانها تتناول المأساة والملحمة لكن هذه الأجزاء الباقية تضع - خلال تناولها لهذين النوعين الأدبيين - أسسا نظرية في طبيعة الفن وآثاره بشكل عام. من هذه الأسس - وقد استعان الدارسون في استخلاصها وفهمها بكتب أرسطو الأخرى - أن أرسطو قد قبل مبدأ (المحاكاة) في طبيعة الفن، لكنه لم يقبل أن تكون هذه المحاكاة نقلا (مرآويا) لظاهر الطبيعة وللمباشر في الحياة. ونبه الى أن الفن - اذ يحاكي - فانه لا ينقل فقط ما هو كائن، بل أنه لينقل في الغالب ما يمكن أن يكون وما ينبغي أن يكون.

من هذه القاعدة - أو هذا الأساس - جاء تمييز أرسطو بين التاريخ والفن، فالتاريخ - عنده - محدود بما كان ، ولما كان ميدانه الأحداث مرتبطة بأزمانها فهو لا يصل الى المعني الكلي، بينما الفن - اذ يكمل ما ينقص الطبيعة ويستحدث ما يمكن أن تحدثه واذ يحاكي ما هو هام في الأفعال الانسانية والانفعالات البشرية - ميدانه القضايا العامة والمعاني الكلية، فهو اذن أكثر فلسفة من التاريخ. ومن هذه الأسس أن أرسطو قد عقد الصلة بين المحاكاة

و(الطبيعة الانسانية) – حسب فهمه لها – ففسر منشأ الفن برده الي غريزتين من غرائز الانسان: غريزة المحاكاة التى تظهر مع الانسان منذ طفولته وبها يحصل معارفة الأولية، وغريزة حب النغم والايقاع. ومن هذه الأسس أن أرسطو بذل أول جهد منهجي لتصنيف الفنون وفى هذا السبيل فإن أرسطو قد لفت الأنظار الى أصول فى التمييز والموازنة بين الفنون من جهتي التلقى والابداع، والأداة الفنية علي السواء. فقد فرق أرسطو بين فنون تتلقى بالسمع. وأخرى تتلقى بالبصر. وفرق بين كل فن من هذه الفنون السمعية والبصرية علي أساس النموذج الذى يحاكيه هذا الفن أو ذاك، وعلي أساس اختلاف الأداة الفنيــة وطريقــة المحــاكــاة. ولا يزال فكر أرسطو الأدبى والجمالى بداية لازمة لكل درس نظرى جاد فى فلسفة الفن الأدبى خاصة، وفلسفة الفن عامة. فقد استطاع أرسطو (تحديد) كثير من مسائل هذه الفلسفة: وأعانه فى هذا التحديد ومنهجه الذى يقترب من الموضوعية، والذى لا يقبل ذلك البناء الميتافيزيقى المغرق فى تراث أستاذه أفلاطون. فإذا كان أفلاطون أقرب الفلاسفة القدماء الي طبيعة الفنانين ورؤاهم، فقد كان أرسطو أقرب أولئك الفلاسفة الى مناهج العلماء وطرائقهم فى البحث والنظر. ولذلك فإن أرسطو لم يعتمد منهج التجريد والاستنتاج وانما اعتمد منهج الفحص والاستقراء. وانتهى به هذا المنهج الى قبول العالم الواقعى الذى عده

أفلاطون غير حقيقى وكان فى قبول أرسطو للعالم الواقعى رفض للتصورات الوهمية المتخيلة لهذا العالم الطبيعى والانسانى. فالطبيعة لديه ليست صورة باهتة لعالم نموذجى وهمى، وليست ظلا لعالم غير محسوس، بل هي وجود حقيقى، وكذلك فإن (الطبيعة الانسانية) عند أرسطو قريبة من طابعها (البشرى). ويضع أرسطو - بناء على مفهومه للطبيعة «الطبيعية» وللطبيعة «الانسانية» - أساسا أكثر تحديدا للمحاكاة يجعلها لا تقوم بنقل صورة العالم المحسوس نقلا مرآويا، بل تقوم على الكشف عما ينقص هذا العالم. فالفن هنا يحاكى الطبيعة ليكمل نقصها وليساعدها على فهمها، ويجعل أرسطو هذه المحاكاة تتضمن - كما سبق - الأفعال البشرية والجانبين الوجدانى والانفعالى فى العالم النفسى للانسان.

واتخذ أرسطو فى مهمة الفن ذات النهج الذى اتخذه فى ماهيته: الفحص والاستقراء والنظر «العينى» الوصفى. فهو هنا - فى مهمة الفن - كما كان هناك - فى ماهية الفن - يبذل جهدا «نقديا» وليس جهدا «تأمليا» أى أنه يدرس الآثار الفنية نفسها ويستخلص القوانين النظرية من هذه الدراسة. وقد رأيناه فى ماهية الفن - المحاكاة عنده - يصف معتمدا النظر المباشر - لنقل : الجهد التطبيقى - فى الأعمال الفنية اليونانية التي عاصرها. وهنا نراه فى مهمة الفن

يصف آثار تلك الأعمال، راصدا لها لا خالعا غايات خارجية عليها، ولم ينف أرسطو الغاية فى تحديده لمهمة الفن، لكنه كان من أقدم النقاد والجماليين القائلين باللذة والمتعة فى وظيفة الفن. لقد كان لأرسطو فلسفته الخلقية، لكنه لم يحكمها فى الفن، بل وصف – كما سبق – آثار الفن وفعله فى المتلقى، و«حلل» هذه الآثار فى سلوك المتلقين لحظة التلقى وبعدها. أى أن أرسطو لم يبدأ بوضع الغاية، لكنه انتهي بتحديدها، وعندما حددها فانه زاوج – أو أنه كشف عن هذا التزاوج بدرسه العينى للأعمال الفنية والأدبية – بين المتعة والفائدة.

ويبدو هذا النهج النقدى الأرسطى فى موقف أرسطو من شعراء عصره، وخاصة فى تناوله لمآسى يوربيديس Euripides (حوالى ٤٨٥ – حوالى ٤٠٦ قبل الميلاد)، وسوفوكليس Sophocles (حوالى ٤٩٦ – حوالى ٤٠٦ قبل الميلاد): فقد كان يوربيديس مجددا فكريا واجتماعيا جسورا، تناول بالنقد والتسفيه معتقدات مجتمعه، ونظرة الناس فى عصره الى العوالم العلوية غير المرئية. وتخلص فى كثير من مآسيه من سيطرة معتقدات عصره فى الآلهة والأساطير والأبطال والسحرة والعرافين. وضمن أعماله تصويرا للآلهة يجعلهم أبعد فى باب الفضيلة والخير عن نموذج الانسان الفاضل العادى، وأظهرهم فى صور السارقين والحاقدين والقساة

والمتحيزين، وجعل بعض المصائب التي تلم بالانسان مردودا الي تدخل الآلهة وفعلها . لهذا كله لقى يوربيديس هجوما شديدا من مفكرى الارستقراطية وفنانينها المحافظين، ورفض عصره كثيرا من آرائه، وإن كان قد منحه جوائزه الفنية أحيانا . ولم يستجب أرسطو لهذا الموقف الأخلاقى المحافظ من يوربيديس، ولم يشر فى تناوله لمآسى هذا الشاعر الي أية ادانة أو اتهام له، وانما أخذ علي بعض أعماله الضعف فى البناء نتيجة الوقوع فى مزلق فني محدد، وهو خفوت (الحركة) لصالح (الحكى) الأبيسوى والملحمى. أما سوفوكليس فقد كان يحظى بتقدير عميق من معاصريه، فهو الذى مجد تراثهم الدينى والبطولى والأسطورى، وهو الذى دافع عن معتقداتهم وأعرافهم الاجتماعية والأخلاقية. فمآسى سوفوكليس «تمثيل» للمثل الأعلي اليونانى فى القرن الخامس قبل الميلاد. ومع ذلك فان الموقف الأرسطى من سوفوكليس لم يكن أخلاقيا، بل كان موقفا «فنيا» فى مجمله. إن وقفات أرسطو عند مآسى هذا الشاعر وهى وقفات طويلة وكثيرة فى كتاب فن الشعر – كانت عند الجوانب التعبيرية وطرائق الأداء الفني فى تلك المآسى . وليس معنى هذا أن أرسطو قدم «التكنيك» بشكل مطلق علي «المضمون» الخلقى والاجتماعى، ولكن معناه أنه اعتمد الدلالة الخلقية فى صورة تعبير الفن عنها. إن «الحقيقة» النفسية والأخلاقية والاجتماعية هامة لديه،

ولكنه يلفت النظر دائما الى اختلاف صورة التعبير عن هذه الحقيقة فى الفن عنها فى أى نشاط انسانى آخر، لذا فانه يفرق بين سبيل الفن وسبل وجوه النشاط الانسانى المختلفة. بل هو يفرق بين سبيل كل فن وغيره من الفنون: فنراه يلوم الشاعر إن هو توسل بوسائل الخطيب - والخطابة لديه ليست فنا - ونراه يلوم الشاعر إن هو توسل بوسائل شاعر الملحمة وطرائقه فى التعبير. ويبدو المبدأ الأرسطى فى بيان الدلالة الخلقية والنفسية مرتبطة بصورة التعبير، غير مفروضة عليها مسبقا، فى محاسبته لمن تناولهم فى كتابه من شعراء المآسي. فهو يأخذ على بعضهم أنه ينزل ببطله نازلة تهزم الفضيلة وتنصر الرذيلة . والمسألة هنا ليست أخلاقية خالصة بل هى المبدأ الأخلاقى فى ارتباطه بشكله الفنى، اذ يقول أرسطو إن هذه النازلة التي أصابت البطل لا تنجح فنيا فى انجاز غاية المأساة، وهي إثارة الخوف والشفقة. كذلك فان أرسطو يلوم بعض أولئك الشعراء لأنهم عرضوا فى أعمالهم «تدنيا أخلاقيا» لم يكن له ما يبرره. والمبدأ الأرسطى فى هذه المسألة أن التدنى الخلقى ينبغى ألا يعرض في المآسى إلا اذا دعت ضرورة ظاهرة ملحة. وهنا أيضا فان المبدأ الأرسطى ليس مبدأ أخلاقيا خالصا، بل هو - كما سلف القول - «الحقيقة» الأخلاقية فى صورتها الفنية. فأرسطو لا يمنع كاتب المسرح أو شاعره من تناول التدنى الخلقى، انما

يجعل هذا التناول مشروطا بالدواعى الفنية. والشاهد فى هذا الصدد أنه يأخذ علي يوربيديس أنه جعل بطله مينلاوس Menelaos فى مسرحية أورستيس Orestes شخصية لا أخلاقية دون أن يكون لهذا الأمر ما يدعو اليه فنيا(٥). إن أرسطو لم يغفل الغاية الأخلاقية فى مهمة الفن، ولكنه لم يجعلها معيارا وحيدا، كما أنه لم يفرضها بصورة قبلية. وكانت «أخلاق» أرسطو هي أخلاق «التوازن» و «الوسط»، وما عرضنا له فى موضع سابق(٦) – مفهوم «التطهير» – يجعل الجوانب النفسية والوجدانية والانفعالية وربما الطبية – فى وظيفة المأساة عند أرسطو، مؤدية الي هذا التوازن الخلقى.

وهناك جوانب أخرى فى نظرية الفن فى تراث كل من أفلاطون وأرسطو، غير الحديث المباشر فى موقع الفن من وجوه النشاط الإنسانى المختلفة، وغير النظرات المباشرة فى الجمال وطبيعته، من هذه الجوانب فى تراث أفلاطون أنظاره فى اللغة والحقيقة والمجاز، وفى التذكر والوحى والالهام وقوي النفس وملكاتها. ومنها فى تراث أرسطو مباحثه في الاحساس والعاطفة، وفى الهيولى والصورة، وفى الذاكرة والمخيلة. ولا يزال بعض هذه الأنظار والمباحث حيا يثير جدلا فى البيئات الفنية والأكاديمية، بينما احتل كثير منها مكانا فى النظرية النقدية من جهة تاريخية فحسب. وانما تناولنا هنا الزاوية

التي غلبت على تناول الفيلسوفين للظاهرة الفنية، وهي زاوية (المتلقى). وهى – كما سبق – واحدة من زاويا أربع للظاهرة الفنية. ويجد (المتلقى) فى العصر الحديث دراسات على درجة رفيعة من الانضباط العلمى ، من نواح متعددة خصبة. لكن الفكر اليونانى قد تناول (المتلقى) من ناحية «الأخلاق». والذى حدد ذلك هو الاتجاه الأساسى فى المجتمع اليونانى. وعلى الرغم من قول أرسطو بالجوانب الانفعالية والنفسية فى مهمة الفن، ومن قوله بالمتعة الى جانب الفائدة فى تلك المهمة، فإن ذلك القول إنما ينتهى الى «التوازن» و «الوسط» الخلقيين. والأخلاق عند الفيلسوفين – وفى الفكر اليونانى بصورة غالبة – هى أخلاق «السعادة» وليست أخلاق «الواجب»، ولذلك فان «اللذة» الأرسطية ليست بعيدة عن «الخير» الأفلاطونى. وعلي الرغم من أن أرسطو أكثر ميلا – فى منهجه – الى المادية، فإنه بصورة عامة مثالى موضوعى كأستاذه أفلاطون. ولقد رأينا أن هذه المثالية الموضوعية تلح على جانب واحد من جوانب الدرس الفنى، وهو جانب أثر الفن فى المتلقى، أى أنها تلح على «الوظيفة الاجتماعية» للفن. لكن هذه المثالية تضع لوظيفة الفن الاجتماعية «مبادىء أزلية» عند أفلاطون، وتبحثها «صوريا» عند أرسطو، والأمران معا ينكران «التغير»، ولذا فانهما ينتهيان الى انكار أن تكون هذه الوظيفة محددة بواقع مرحلة بعينها من مراحل

تطور المجتمع. إن الأمرين ينتهيان الي نتيجة واحدة فى المجتمع وفى الفن. ينتهيان فى المجتمع الى تثبيت ما هو قائم من علاقات اجتماعية. وذلك لأن البحث عن قوانين مطلقة انما هو فى الواقع اغفال للقوانين القائمة. كما أن الصورية انما تظهر الجماعة فى وحدة متماسكة وهمية وتغفل عن التناقضات الاجتماعية. وينتهيان فى الفن الى رفضه أو الي لا منطقية العلاقة بين ماهيته ومهمته. فقد بحث أفلاطون عن «المطلق» فى الفن، فلما لم يجده – بطبيعة الحال – رفضه. كذلك فان صورية أرسطو لم تفلح فى جعل وظيفة المأساة مؤسسة منطقيا علي طبيعتها، فهو قد كشف بصورة خلاقة عن هذه الطبيعة بقوله إنها «حركة تؤدى»، ولكنه لم يقم صلة واضحة بين هذه الطبيعة والوظيفة التى قال بها للمأساة. إن «المطلق» فى القيمة، و«الصورية» فى العلاقة، أمران متلازمان فى الموقف الكلاسيكى، وهو الموقف الذى يصوغ – فى الفكر الفني – العلاقات الاجتماعية العبودية والاقطاعية بصورة عامة. يفضى الأمر الأول الى فرض قيم مسبقة علي الفن، ويفضى الأمر الثانى الي سيادة المناهج النقدية الشكلية والفقهية واللغوية والبلاغية.

وقد نشأت ظروف تاريخية وحضارية – العلاقات الاقطاعية وتحجرها بالعصور الوسطى الأوروبية – جعلت الفكر القديم يفقد

كثيرا من أصالته وعمقه بعد أفلاطون وأرسطو . وسيطرت فى مجال النقد الأدبى تيارات لغوية وبلاغية همها الأول معالجة مشكلات الكتابة وارشاد الكاتبين، وتحولت أفكار أرسطو الجمالية عند هذه التيارات الى قوانين بلاغية جافة، وفى هذه العصور انغلق الفكر فى حدود العقيدة، وأعمل العقل لتثبيت الايمان. وانتهت النظريات الفنية اليونانية الي قواعد تطبيقية ضيقة. لكن الفكر عاد الي كثير من حيويته عندما بدأت العلاقات الاقطاعية وأبنيتها الثقافية الغيبية تتقوض زمن النهضة الأوروبية. وتعد هذه النهضة – تستغرق لدى كثير من المؤرخين خمسة قرون : من الثالث عشر الى الثامن عشر الميلاديين – الانتقالة الكبرى بين المجتمع الاقطاعى والمجتمع الرأسمالى البرجوازى الحديث. فى هذه الانتقالة تمرد الفكر على اللاهوت، وأعلى من شأن العقل، وعاد المفكرون الى أرسطو والاثار الفكرية والفنية اليونانية وقامت حركة نقدية وفنية قوية – هى ما اصطلح على تسمته فى التاريخ الأدبى الكلاسيكية الجديدة – مثلها الأعلى الفكر والفن اليونانيان، وتعاليمها النظرية تكاد تنحصر فى درس تراث أرسطو وتوجيه الشعراء والكتاب الى احتذاء الأعمال اليونانية واستلهامها . وبعد هذه الانتقالة، انتهت العلاقات الاقطاعية التقليدية، ونضجت العلاقات الرأسمالية وتخلق المجتمع البرجوازى وتكونت له ثقافته الحديثة، علماً وفكراً وفناً.

إن الموقف الكلاسيكى هو المفسر لعلاقة الانسان بعالمه فى ظل علاقاتاجتماعية محددة هى العلاقات العبودية والاقطاعية، فهذا الموقف - فكريا وفنيا وأدبيا - هو الروح العام السائد فى الأبنية الثقافية لتلك المجتمعات. وكل نزوع كلاسيكى هو فى حقيقة أمره تثبيت لتلك العلاقات أو دعوة الى الرجوع اليها. لكننا ذكرنا فى مواضع سابقة أن ثقافة مجتمع ما، وهى تصوغ علاقاته فانها تشارك فى ذات الوقت فى صياغة (تراث) للانسانية كلها. لهذا فان (الكلاسيكية) قد خلفت فى الفن خوالد باقية، وخلفت فى الفكر الفنى ما لا يزال بداية ضرورية لكل دراسة جادة فى فلسفة الفن.

٢ - الموقف الرومانسى

(نظرية التعبير : الفن من زاوية الفنان) :

ترتبط (الرمانسية) - نهج حياة ونظرة الى العالم وصور تعبير فكرى وفنى - بالطبقة البرجوازية. فالرومانسية ليست (مدرسة أدبية) فحسب، بل هى موقف ثقافى عام - بالمعنى العلمى للثقافة كما حددناه فى التمهيد الذى صدرنا به هذا الكتاب - يتبدى فى كل صور للثقافة وأشكالها. ومن شأن المواقف العامة أن جوانبها الانسانية تبدو فى التراث البشرى منذ درج الانسان على هذه

الأرض، كما أن هذه الجوانب تتواصل الى آخر المراحل فى تاريخ هذا الانسان. لكن هذه المواقف العامة تتضمن مع الجوانب الانسانية المتواصلة جوانب تاريخية معبرة عن مراحل محددة من تطور المجتمعات، وهذه الجوانب التاريخية هى التى تجعل كل موقف من تلك المواقف معبراً عن طور بعينه ومرحلة بذاتها من مراحل التطور الاجتماعى.

إن الموقف الثقافى العام تعبير عن وجود اجتماعى معين، عن حقائق نظام اجتماعى ومرحلة كاملة من مراحل تطور المجتمع، وصياغة فكرية وعلمية وفنية لهذه الحقائق. وعلى هذا فالرومانسية، وإن بدت مظاهر لها فى كل التراث البشرى - سنشير اليها - فإنها - بمعناها الاصطلاحى - انما تصدر عن أساس اجتماعى محدد، هو نضج الطبقة البرجوازية ونهوض نظامها الرأسمالى. وفى مجال الفن - وهو صورة من صور الثقافة وشكل من أشكالها - فإن الأصول الفكرية والجمالية للرومانسية، من جهة أنها واحدة من مدارس الفن والأدب الكبرى، انما تفسر بهذا الأساس الاجتماعى.

تحدد حقائق الوجود الاجتماعى للبرجوازية فى المجتمع الرأسمالى ملامح الانسان فى ذلك المجتمع، وتفسر أنماط سلوكه ومثله العليا فى الحياة والفكر والفن. والأصل فى هذه الحقائق أن

نهوض الرأسمالية واستقرار علاقاتها بميزان فى المجتمع طبقتين كبيرتين: طبقة رأسمالية تملك أدوات الانتاج، وطبقة عاملة لا تملك إلا قوة عملها. وتتميز فى ظل ذلك النهوض الى جانب هاتين الطبقتين طبقة أخرى هى البرجوازية الصغيرة، فاذا كانت الطبقتان الأوليان هما طرفا عملية الانتاج، فإن الطبقة الأخيرة ذات أثر عميق فى ثقافة المجتمع الرأسمالى بكل صورها الروحية والعلمية والفكرية والفنية.

وقد عرضنا للبناء الثقافى وأثر الطبقة الأولى فى توجيه قيمه وذلك فى فصل «الاغتراب فى المجتمع: الواقع أسطورة». وسنعرض لثقافة الطبقة الثانية عندما نتناول الفكر العلمي. أما هاهنا فاننا نتناول ثقافة الطبقة الأخيرة. والوضع المادى لهذه البرجوازية يفسر ثقافتها. إن وضعها المادى غير ثابت، لذلك فان (مواقفها) مضطربة متناقضة تنتقل فى الأمر الواحد بين طرفين بعيدين. إن وضعها الاقتصادى المتأرجح بين الطبقتين الكبيرتين، يجعل منها تجسيدا حيا لتناقضات المجتمع الرأسمالى: إنها تسعى الى استغلال أصحاب (قوة العمل)، لكنها تنتهى بأن يستغلها أصحاب (أدوات الانتاج). وتصل منها قلة الى صفوف الرأسماليين، بينما تنهار الكثرة فى ظل قوانين الاستغلال الرأسمالى. انها ترنو ببصرها الى الغنى والوفرة، وتجزع على نفسها من الفقر والفاقة، ولذا فإنها تنجذب اعجابا الى أصحاب (أدوات الانتاج) فتقع فى الاستسلام

لغاياتهم وتخاف أصحاب (قوة العمل) فتنتهي الى أن تعاديهم . هذا التناقض يجعل هذه الطبقة تتشبث بقوانين الملكية الخاصة، على الرغم من أنها بين الطبقات التى يقع الاستغلال عليها . كما أن هذا التناقض يجعلها - اذ تخشى التطور الرأسمالى - تحارب الرأسمالية بذات المثل الرأسمالية فتدعم ما تحاربه. وينسحب هذا على موقفها الاجتماعى بصورة عامة، فهى داعية تجديد، تحمل لواءه، لكن طبيعتها المزدوجة المترددة تجعلها تتفاعل بالاتجاه الى هذا التجديد، لكنها فى ذات الوقت تتشاءم من نتائجه، لذا فانها تتردد بقوة بين التجديد والمحافظة. ومن أبرز وجوه التناقض فى هذا الموقف الاجتماعى، أمران متصلان اتصالا وثيقاً:

اولهما : أن هذه الطبقة تلح على ابراز كيان (المجتمع) وتدعو الى وحدته، لكن عجزها عن فهم تناقضات المجتمع وعلاقاته، يجعل من ذلك الكيان مفهوما غامضا ، كما يجعل من تلك الوحدة تصورا وهميا . فهى الطبقة التى ترفع أولوية محاربة الحكم المطلق وتأسيس الأنظمة الديمقراطية، وتنادى بمبادىء العدل والاخاء والحرية والمساواة. ولكن فى ظروف الثورة الاجتماعية، تجمد لديها هذه المبادىء، وتقع - هذه المبادىء - فى ظل ضيق أفق طبقى، وتفقد محتواها الاجتماعى الحق.

وثانيهما : أن عجز هذه الطبقة عن فهم تناقضات مجتمعها وعلاقاته، ووضعها المتأرجح بين الطبقتين الكبيرتين فى هذا المجتمع، يفضيان بها الى التشاؤم، فتحن حنينا جارفا الى الماضى حيث كانت المنزلة الاجتماعية تثبت مكانها وتؤكد أمانها واستقرارها. ويثمر ضياع المنزلة الاجتماعية الماضية ووهمية وحدة الجماعة الحاضرة ثمرة واحدة هى (الفردية). إن المفهوم الغامض لكيان المجتمع الحديث، والتصور الوهمى لوحدته، والعجز عن ادراك علاقاته الحقيقية، يجعل (التفرد) سبيلا الى حماية الذات، ويغلو فى تقدير (الفردية)، وينتهى الى جعل الفرد فى تناقض مع مجتمع مجرد. لقد قامت هذه الطبقة بدور عظيم فى تحرير (الفرد)، وفى الدعوة الى احترام كرامته الانسانية، ونوهت بفعله الخلاق، وكشفت عن عالمه الداخلى الثر الخصب. لكنها لم تر فى هذا الفرد مجموع علاقات اجتماعية، بل رأت فيه حقيقة فريدة فذة، وجعلته محور كل الحقائق، ووضعته فى تناقض مع المجتمع، وعاملته على أنه دنيا مستقلة، الأساس فيها (الذاتية)، وجواهرها الأصيلة الشعور والوجدان والعاطفة والحرية. إن هذين الأمرين يجعلان هذا الموقف الاجتماعى لا يدرك فى المجتمع تناقضاته، ولا يدرك فى الفرد علاقاته. وكل هذا يفضى الى (شخصية) ذات ملامح وسلوك ومثل خاصة: شخصية ذات طبيعة مزدوجة متقلبة، متناقضة، مترددة.

الفرد هنا ضعيف، يواجه العالم وحيدا، ضائعاً، حائراً، تأخذه الشكوك والأوهام والوساوس من كل طرف ، يسلم بخشونة الواقع ، لكنه يستسلم له، فهو يتجنب الصراع ويؤثر السلامة. أو هو - هذا الفرد - قوى، مريد، يتميز بالحس البطولى المتفرد، يضع من نفسه ندا لعالمه الظالم، لكنه يحارب المثال البرجوازى بمثل برجوازية، فينتهى الى تدعيم ما أراد الثورة عليه . هذا الفرد - لتناقضه - يسدد بصره الى آفاق العصر، لكنه يهفو بقلبه الى آثار الماضى (المستقر)، ويتردد بين القناعة الراضية والتطلع القاتل، وبين الصلابة والرخاوة، وبين التفاؤل المطمئن والتشاؤم المعذب، وبين الجدية الصارمة والعبثية المتطرفة.

أما من ناحية الأساسين الفكرى والجمالى للرومانسية، فان الفكر المثالى البرجوازى قد انتهى - فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر، والثلث الأول من القرن التاسع عشر - الى بناء أضخم أنساقه الفلسفية العظيمة، وآخرها فى ذات الوقت. ويعنينا فيما نحن بسبيله من درس الفكر الفنى - وبصرف النظر مؤقتا عن الطرفين البعيدين اللذين ذهب الى أحدهما غلاة التجريبيين، وذهب الى ثانيهما غلاة العقليين - أمران :

أولهما من جهة انطولوجية، وهو علاقة المادة بالوعى.

وثانيهما من جهة معرفية، وهو علاقة الوعي بالعالم الموضوعي.

وسنرى أن هذا الفكر - بصورة غالبة - قد رفض، في هاتين العلاقتين، النظرة الميكانيكية، وأسس النظرة الديناميكية، وكشف - في المثالية الموضوعية عند هيجل - عن النظرة الديالكتيكية بمحتواها المثالي. أي أن هذا الفكر نفى الآلية، واعتد بالعضوية، وبشر - في إطار مثالي - بالجدلية. وهي نظرات ثلاث تتوازى مع المدارس الفنية الثلاث: الكلاسيكية، والرومانسية، والواقعية. ولكننا سنرى كذلك أن تأثير المثالية الذاتية قد جعل - في العلاقتين، وخاصة في علاقة الذات العارفة بالموضوع المعروف - العالم، هو وصورته التي تبدو لنا منه. أي أن هذه المثالية الذاتية قد جعلت الوجود الأولي للذات أو للوعي الانساني، وجعلت العالم الموضوعي من خلق هذه الذات، إذ أن وجوده متوقف على ادراك مدرك له. وقد سبق أن ذكرنا - في صدر هذا الفصل - أنه ما دام العالم الخارجي الموضوعي من خلق الذوات، وما دامت الذوات تتغاير، فان كلا منها يخلق العالم على صورة خاصة. ومن شأن هذا النظر أن يجعل من الذاتي خالقا للموضوعي. ومن (العالم الداخلي) للذات العارفة أساسا لصورة العالم الخارجي لديها، وأن يقدم الشعور والعيان والعاطفة على العقل والخبرة والتجربة.

والفن - في هذا السياق - (تعبير) عن الصورة الخاصة للعالم،

وهى الصورة التى خلقتها الذات معتمدة (الشعور) و (الوعى العاطفى). وكمال التعبير هاهنا هو قدرة الفن على (تصوير) خلق الذات لعالمها الخاص. فاذا كان الأمر فى الأساس الاجتماعى الاعلاء من الفردية والذاتية، وتقديم الفرد على المجتمع، فان الأمر هنا - فى الأساسين الفكرى والجمالى - تقديم العاطفة على العقل، والقلب على الدماغ، والشعور على المنطق ، والوجدان على الاتزان ، والموهبة على الصنعة، والالهام على المهارة، والتلقائية على القانون الفنى، والعفوية على القاعدة. وكل هذه الثنائيات ليست متمايزة بحدة فى الابداع تمايزها عند غلاة الرومانسيين، كما سنرى عند بعض المثاليين: اعترف كانت (١٧٢٤ - ١٨٠٤) Kant - رأس المثاليين الذاتيين فى المرحلة التى نحن بصددها - بوجود (الشىء فى ذاته)، أى اعترف بوجود الأشياء خارج الانسان. وقد أخذ غلاة المثاليين عليه هذه المقولة لأنهم - كما سبق - يقولون بخلق الذاتى للموضوعى. أما هو فيقر بوجود الأشياء مستقلة عنا. فهاهنا جانب مادى فى فلسفته، غير أن هذا الجانب يتوارى فى النهج المعرفى الكانتى، وهو نهج مثالى ذاتى. فصل كانت - فى هذا النهج - بين المعرفة الحسية والمعرفة العقلية، وأبعد ما بين المحسوس والمعقول ، وما بين (العقل) و (الفهم المنطقى أو التفكير المنطقى)، وقيد العقل بما تقدمه الحواس. وفى هذا الصدد فان كانت قد اعتقد أن

الفهم لا يمكن أن يصل الى ما وراء التجارب الجزئية والمحسوسات وأن المعرفة لا يمكن أن تصل إلا الى الظواهر، أما الأشياء فى ذواتها فان المعرفة لا تصل اليها. وكانت بهذا مادى فى اعترافه بوجود العالم الخارجى الموضوعى مستقلا عن الوعى به، لكنه مثالى فى انكاره لامكانية معرفة (حقيقة) هذا العالم.

(الشعور) طريق الى هذه الحقيقة. فمشاعرنا - وليست عقولنا - هى أدواتنا المعرفية الحقة فى الوصول الى (الشىء فى ذاته) - حقيقته وجوهره - اذ أننا لا نصل اليه إلا كما يتبدى لنا. وهذا العالم الذى تخلقه مشاعرنا ، هو العالم الحق، عالم الحقائق والجواهر، عالم الحرية. فى هذا العالم تتحقق للانسان حريته ويتحقق له وجوده الانسانى، بل إن هذه الحرية وهذا الوجود الانسانى ليلتحمان مع الكون فى تركيب (عضوى) واحد. فى هذا العالم (الحر) تتأكد (العضوية) فى علاقة الانسان بالكون، ينتظمها نسيج حى، هذا العالم الحق هو مجال الفن. فالفن ادراك شعورى وتملك عاطفى للحقيقة. والإبداع لا منطقى لا عقلانى. وللفن قواعد وقوانين ، لكنها صادرة عن ذلك العالم الشعورى، وله غاية هى الامتاع، وقد تكون له (فائدة) لكنها غير مقصودة. ولقد كان الفكر الفنى الكانتى ذات تأثير واسع فى النظريات الفنية البرجوازية الحديثة والمعاصرة.

لقد بدأ كانت من أساس مثالى ذاتى يرى الموضوعى المدرك هو

ما تراه الذات المدركة وما يتبدى لها منه متفقا وعالمها الشعورى وادراكها العاطفى. وانتهى الى طبيعة ذاتية مغرقة للجمال والى صورية ترى الجمال، شكلا خاليا من القصد والهدف، وتضع تناقضا بين (الجميل) و (المفيد). فالجميل - فى هذه الصورية - (الجمال الحر) يتمتع دون غرض، والمفيد (الجمال التابع) يفيد دون امتاع(٧). وقد كان هذا الفكر الفنى الكانتى تعبيرا متقدما عن المرحلة الثورية البرجوازية، كان تعبيرا عن الاعلاء من شأن الارادة الحرة للذات الفردة، كما كانت لفلسفته عامة - كما رأينا - جوانب تقدمية عقلانية وتجريبية. غير أن المثاليين بعد كانت - فى مرحلة المحافظة البرجوازية وأزمة الفكر الليبرالى - ارتدوا الى مثالية متطرفة، فنموا العناصر الذاتية فى فلسفته، وتخلوا عن العناصر العقلية والتجريبية منها. ولم تدم العلاقة بين (الذاتى) و (الموضوعى) - حتى بصورتها المثالية الكانتية - بل تحول الذاتى الى خالق للموضوعى، وصار الموضوعى وهما من الأوهام، كما صار الابداع نشاطا غامضا عصيا على المعرفة والدرس.

ولم يقبل هيجل (١٧٧٠ - ١٨٣١م) Hegel - رأس المثاليين الموضوعيين فى هذه المرحلة ذاتها - الثنائية التى قال بها كانت بين الجواهر والظواهر، إن (جدل) هيجل قد ساعده على أن يضع

إدراك الانسان لعالمه وعلاقاته به، فى صيغة أقرب الى (الموضوعية) من تلك الصيغة الكانتية (الذاتية). فهذا الجدل لم يحاول بناء العالم بناء صوريا بل حاول ضم كل ما ينتظمه هذا العالم فى نسق عقلى، ورفض الثنائية الحادة والصوفية المغرقة فى اقامة هذا النسق. لقد أكد هيجل (فعالية) الذات و (تطور) الشىء فى آن واحد. وأقام الجدل بين الاثنين بحيوية وتوفيق، إذ أن فعالية الذات انما تتحقق خلال تطور الشىء ونموه، بينما يتطور الشىء وينمو خلال نشاط الذات. ولحظة الفعالية والتطور - لحظة النشاط والنمو - واحدة، إذ يرى العقل نفسه فى رؤيته للأشياء. وقد ذكرنا فى موضع سابق - فصل التطور: قانون الأشياء والأحياء) - أن هيجل موضوعى منهجاً، مثالى مذهبا، وهذا يعنى أنه يجعل الأولوية للفكر . لكن الفكر لديه لا أهمية له اذا لم يكن لديه تجريدا لحقائق من الواقع، كما أن هذه الحقائق تفقد كثيرا من أهميتها اذا لم يجردها الفكر. إن هيجل هنا يعتد بالواقع، فالحقيقة هنا عينية وليست مجردة، وأن هذه الحقيقة لواحدة، وأنها لكلية. فالحقيقة هى (الكل العينى) الذى ينتظم الأشياء فى علاقاتها، لأن العقل فى سعيه الى الحقيقة يلم بالمتناقض والجزئى ليصل الى ذلك الكلى العينى، أو هو ينتقل من (المتناقض فى ذاته) الى (المتفق فى ذاته). ان هذا النظر أعلى قمة فى تطور المثالية: هو نفى للآلية فى علاقة الانسان بعالمه، وترسيخ للعضوية،

وبرهنة على هذه العضوية بالجدلية. فى هذه العضوية تجسد العقل فى العينى، ووعت (الأنا) ذاتها فى صلتها بـ (اللاأنا)، أو بعبارة أخرى وعت الروح ذاتها فى العالم الموضوعى. وينتقل هذا التوازن الجدلى الراقى الى ميدان الفن: يتبدى الأنا - فى الفن - متعرفا على نفسه، مجسدا لها فى (اللاأنا). فالفن هو النشاط الانسانى الوحيد الذى يتبدى فيه الانسان خالقا لنفسه فيما يحيط به من عالمه. واذا كان هيجل قد اعتد بالحقيقة الواقعية العينية فى جدل الذات والموضوع، فى علاقة الانسان بعالمه، فانه هنا - فى الفن - يجعل هذه الحقيقة تصل الى كمالها ونقاوتها وصفائها فى انتاج الفن وتلقيه. إن هيجل قد رفض الثنائية والصورية الآلية، والشكلية، واقتربت به الجدلية اقترابا حميما من المفهوم (العضوى) الحى فى علاقة الانسان بالعالم، وفى علاقة الفن بالحقيقة. ويعنينا الآن أن نتبين فى هذه الجدلية علاقة الفن بالحقيقة، وهى العلاقة التى صاغها الفكر الهيجلى صياغة ناضجة: كشف الجدل فى الفن عن نشاط انسانى (مركب)، وساعد هذا الكشف على بيان مجموعة علاقات فى هذا المركب وبدت هذه العلاقات «متوازنة» بصورة راقية. من هذه العلاقات، علاقة العاطفى بالمنطقى فى المضمون. وعلاقة المحسوس بالمعقول، والمادة بالتصور فى التشكيل. بل لقد توازنت العلاقة بين العلاقتين السابقتين إن جاز التعبير، أى توازن المضمون مع

تشكيله. وكشف الجدل فى الفن عن مسار التطور ، فظهرت «الانماط» الفنية مرتبطة بمراحل التطور الاجتماعى ومفسرة بها، أى أن هذا الفكر الفنى قد أصل فى نسق واحد أهم المسائل فى تفسير الظاهرة الفنية، وهى - هذه المسائل - ، المصدر والتطور والماهية والمهمة. بدأ الفن - فى المصدر - تعميما (خاصا) للخبرة، والتحمت فى هذه الخبرة المادة بالتصور والحسى بالعقلى، اذ ارتبط الجانب الحسى بالحاستين الوثيقتى الصلة بالفهم والعقل وهما حاستا السمع والبصر. وبدا الفن - فى التطور - مواكبا لمسار التطور الاجتماعى، وبدت أنماطه ومذاهبه عبرة عن مراحل التاريخ الانسانى الكبرى. وبدا الفن - فى الماهية - مظهرا حسيا للحقيقة، وبدا - فى المهمة - أرفع صور التعبير البشرى عن هذه الحقيقة. وعلى الرغم من أن هذا الفكر الفنى يضع فى نسق واحد أهم المسائل فى تفسير الظاهرة الفنية، فإنه يجعل - ما تبين - مبحث (الابداع) أساسا لفلسفة الفن، أى أنه يفسر هذه الظاهرة الفنية من زاوية (الفنان). إن الفن مظهر حسى مصفى للحقيقة. والفنان لا يدرك الحقيقة ادراكا حسيا، ولا يدركها ادراكا عقليا، انما هو يدركها (مصورة) محسوسة. العنصر الحسى يحرك طاقة (الخيال) لدى الفنان ، ويعمل الخيال يدرك الفنان الحقيقة، لا كموضوع، ولا كفكرة ، وانما يدركها فى (صورة)(٨). الفن ادراك خاص للحقيقة.

ولذا فان أولى الزوايا بالدرس، انما هى زاوية المدرك، زاوية الفنان، وأولى المسائل فى هذا الدرس، أداة الادراك : الخيال.

وشهدت تلك الفترة من تأسيس الفكر الحديث - الثلث الأول من القرن التاسع عشر - ظاهرة جديدة فى تاريخ الفكر الفنى. هذه الظاهرة هى أن الفكر الفنى قد بدأ ينفصل بالتدريج عن الأبنية الفلسفية التقليدية ليستقر فى جهود نقاد الفن النظريين. كان درس الفن نظرات مبعثرة فى تلك الأبنية، وكان درس الجمال جزءا من مبحث القيم فيها. أى أن البحث النظرى فى ماهية الفن ومهمته وطبيعة أداته قد كان بعضا من وظيفة الفلاسفة، أما وظيفة نقاد الفن والأدب فكانت التعامل مع الأعمال والنصوص الفنية والأدبية. وبطبيعة الحال فان هذه المسألة ليست مطلقة وانما هى غالبة. وفى هذه الفترة التى نحن بصددها بدأت العلوم الانسانية والاجتماعية انفصالها عن تلك الأبنية الفلسفية التقليدية، وبدأت هذه العلوم تتميز بموادها ومناهجها. فى هذا الانفصال أخذ الفكر الفنى يميز مادته النوعية - الفن - وأخذ يفتش لنفسه عن منهج لدرسها غير ذلك النهج (التأملى) التقليدى. ولقد نهض بهذا العمل نقاد الفن النظريون. وقضت طبيعة الأشياء وقوانين التطور - والخبرة العلمية والفكرية فى تلك الفترة - أن تكون الخطوات الأولى لهذه الظاهرة

الجديدة ليست ببعيدة عن ذلك (التأمل) الفلسفى التقليدى، لكنها كانت بداية أفضت الى ما يشهده عصرنا من اتجاه هذا البحث النظرى الى أن يكون (علما) للفن. بدأت هذه الخطوة التأملية الأولى فى مناخ ذلك النظر المثالى الذى تناولناه ، فتركز الفكر الفنى حول (العضوية)، وجعل (الفنان) محور الدرس، وتوجه الى بحث أداته الادراكية: الخيال. لقد كان الكلاسيكيون يعدون (العقل) أهم ملكات الانسان ، وكانوا يحاصرون الخيال، ويخشون (شطحاته) وغلوه، ويعدونه (ملكة فوضوية).

أما الرومانسيون فقد جعلوا (الخيال) الملكة الأولى لدى الانسان، الملكة الخالقة، القادرة على الوصول الى الحقيقة. إن الرومانسيين قد ربطوا بين العقل والنظرة الآلية الكلاسيكية، فالعقل - لديهم - يعتد بالفروق بين الأشياء والظواهر، أما النظرة العضوية الرومانسية فأداتها الخيال وهو يعتد بوجوه الشبه بين تلك الأشياء والظواهر. وقد شهدت تلك الفترة عددا كبيرا من النقاد النظريين، هم أئمة الفكر الفنى الرومانسى المثالى. وبرز من بين هؤلاء النقاد النظريين كولردج (١٧٧٢ - ١٨٣٤ م) Coleridge, Samuel taylor الذى يعده مؤرخو النقد علم تلك المرحلة، بل يعده بعضهم ألمع اسم فى تاريخ النقد كله بعد أرسطو حتى القرن التاسع عشر. كان

كولردج شاعرا ومتفلسفا ونظريا كبيرا واماما للفكر الفنى الرومانسي، وصاحب نظرية (الخيال)، وهى محور أساسى فى هذا الفكر.

بلغت النظرة (العضوية) الى العالم غاية بعيدة فى فكر كولردج الفلسفى والفنى، وغلفها نزوع روحى متسام أقرب - نهجاً مثالياً - الى المثالية الذاتية منه الى المثالية الموضوعية. كان كولردج اقرب الى الحدس منه الى التجربة، وكان أقرب الى التراكيب منه الى التحليل. لهذا فانه - فى هذه النظرة الى العالم - يقدم البصيرة على البصر، واللب على الدماغ، ويوجه العقل الى أن يلبى صوت القلب. إن كولردج لم يحجر على العقل، وانما هو قد اعتد بالكشف الحدسي، وبايجابية الذات العارفة، وبالمعاناة العاطفية فى عملية الادراك، ومن هنا جاء تأثيره فيعلم النفس، وفى الفلسفة الوجودية. ألح على أن النفس انما ترى ذاتها فيما تراه، وعلى أن العقل انما يدرك نفسه فيما يدرك. لذلك - لايجابية الذات العارفة وللمعاناة العاطفية فى عملية الادراك - فان العقل لا يصل وحده الى (الحقيقة) فى جوهرها، لأن ادراك جوهر الحقيقة عقلى عاطفى فى آن. لا يخلو الفكر الصحيح من العاطفة الصادقة. وهو الحقيقة (وحدة) قائمة وراء الجزئيات والعناصر الظاهرة، والذى يصل الى هذه الوحدة انما

هو الخـيـال. ويمـيـز كـولردج بين ملكتـين (عـقليـتين): الخـيـال[٩]، والتوهم[١٠] . الخيال ملكية عقلية، وقوة روحية عاطفية، لذلك فانها أداة (مـوحـدة)، تلمح بين الأشـيـاء جـوامـعـهـا، وترى فى الأجـزاء والعناصر وحدتها. والتوهـم ملكة عقلية، تخلو من الروحية العاطفية، لذلك فـانها تحـشد، وتكدس، وترص، لكنها لا تصل من هذا كله الى (الوحـدة). التـوهم يجـمع الجـزئيات والعناصـر منفـصلة متـجـاورة، والخيال يصل - بقوته الروحية العاطفية - الى ما بين هذه الجزئيات والعناصر من وحدة جوهرية حية. ويميّز كولردج فى الخيال بين : خيال أولى[١١]، وخيال ثانوى[١٢]. الخيال الأولى ملكة انسانية عامة، وهى - كما سبق - الأداة الأساسية فى معرفة الانسان بعالمه، فهى ترى فى المدركات أشكالها، وتوجد لهذه الأشكال معانيها. والخيال الثانوى ليس أداة معرفة فحسب - كالخيال الأولى الذى هو شرط كل مـعرفة انسانيـة، والذى يتوفر فى كل انسان - وانمـا هو أداة خلق أيضا. الخيال الثانوى هو الخيال الفنى، وهو أسمى طاقات الانسان، فـهـو الذى يلم المـبـدد مـدركـا فـيـه وحـدتـه، وهو الذى يلمح فى هذا المبدد معناه الكلى مرتبطا بشكله العام. إنه يرى الحقيقة (مصورة). وهذا الخـيـال الثـانوى لا يتـوفـر إلا الملهـمين والمـبـدعين من ذوى الألبـاب والبـصـائر والمـواهب الخـالقـة، إنه أداة كـبـار الفنانين والشعراء[١٣]. إن الشـاعر - والفنان عامة - ذو حسـاسـيـة خـاصـة،

تجعله يتعامل وجدانيا - روحيا وعاطفيا - مع الطبيعة والحياة، ويبث في أشيائهما وأحداثهما من روحه أطيافا رفيفة. وإنه لذو طاقة عفوية راقية، بالتوهم الى الحشد، ويتوجه بالخيال الى الجمع. واسمى درجات الجمال أن نرى المتعدد منسجما في وحدته، وأسمى درجات المعرفة أن نرى الحقيقة في جوهرها، وكلاهما - الجمال والحقيقة - لا يتحقق إلا في الفن.

لقد فتح الجماليون والنقاد النظريون في تلك الفترة أبوابا واسعة للدرس الفني. فاستلهم الفكر الفني مبدأ (التطور) من نتائج العلوم البيولوجية والطبيعية، وحاول تطبيقها على التقاليد والأنواع الأدبية وعلى التاريخ الأدبي. أما علوم الانسان والمجتمع فقد أمدت هذا الفكر الفني بمعظم فروضه الفكرية والمنهجية الحديثة: ابتداء من فروض عن الحلم واللاشعور الفردي والجمعي وطبيعة السلوك السوي والمرضي، ومروراً بالشعيرة والمعتقد والأسطورة وطبيعة المجتمع البدائي، وانتهاء بمفاهيم الصراع والتغير في الثقافة والمجتمع. كما استمد الفكر الفني - منهجيا - من التقدم العلمي انضباطا في التحقيق والاستقصاء، وأحيانا في الاستقراء والتجريب، ولكن ذلك كله يعد (اقترابا) من العلم، وليس علماً بذاته. بمعنى أن الفكر الفني يرسب حصيلة المعرفة التي تنتهي اليها العلوم،

فيستخلص لنفسه من نتائجها ما يعين فى تفسير مادته وهى النشاط الفنى، وقد يستلهم الخطوات المنهجية لبعض تلك العلوم، ولكنه هو نفسه لم يصبح (علماً للأدب) له منهجه الخاص واستقلاله. وانفصال ضرب معرفى معين بمنهج خاص قائم على طبيعة المادة التى يتناولها بالتفسير والدرس لا يتنافى مع وحدة المعرفة البشرية، ولا مع المنهج العلمى فى حقائقه العامة، بل إن هذا الانفصال ضرورى لتحقيق هذه الوحدة اذا نهض على وعى بأن (نوعية) نشاط ما لا تتناقض مع (كلية) النشاط الانسانى عامة. ولم يفلح الفكر المثالى البرجوازى – كما عرضنا له هنا وكما يمتد فى المفلسفات الفنية المثالية المعاصرة – فى اقامة هذا العلم الموضوعى للفن.

لم يلغ هذا الفكر (العقل)، لكنه وضعه فى تناقض مع الوجدان، وألح على أن المعرفة الحقة انما هى المعرفة الوجدانية. ومادام الأصيل فى الانسان هو وجدانه ، فان الأصيل فى الفن هو ما عبر عن هذا الوجدان. من هنا وضع كانت تناقضاً بين العمل والفن، وبين المتعة والفائدة، وجعل هيجل المعرفة الفنية مغايرة للمعرفة الحسية وللمعرفة العقلية معا، وجعل كولردج الموقف الفنى من الحقيقة مناقضا للموقف العلمى منها. ومن هنا أيضا جاء الالحاح على الكشف عن العالم الحق: العالم الباطنى للفنان. وكثرت المناهج

والدراسات النفسية المهتمة بما يمور به هذا العالم، وبما يظهر منه فى نتاج الفنان. وكثير من هذه الدراسات جليل الفائدة غير أن الدرس النفسى إن لم يسنده نظر جدلى علمى - فى علاقة الفنان بعالمه الطبيعى والاجتماعى - فانه ينتهى الى أن يفتش فى الفنان عن ذاته على حساب علاقاته. كذلك فان هذا الدرس النفسى إن لم يسنده نظر جدلى علمى، فى علاقة المضمون بتشكيله، فانه يجعل من العمل الفنى (وثيقة نفسية)، وقد ينتهى - هذا الدرس - الى مجال علم النفس، لا الى مجال علم الفن.

ولم يلغ هذا الفكر (المجتمع)، ولكنه وضعه فى تناقض مع الفرد. إن عجز المثالية عن ادراك تناقضات المجتمع وعلاقاته، يجعل من هذا المجتمع كيانا مبهما، ويجعل وحدته الوهمية لا تثمر سوى الفردية المتطرفة، ويضع الفرد فى تناقض مع مجتمع مجرد. وواكبت هذا التصور المجرد للمجتمع مفاهيم فى الفكر الفنى عن (تعبير الفن عن المجتمع) و (تعبير الفن عن الجنس والعصر والبيئة). ونشأت حول هذه المفاهيم مناهج - تاريخية واجتماعية مثالية - فى الدراسات الفنية والأدبية، ومناهج نقدية، تفتش عن أثر (الحياة العامة) للمجتمع والعصر فى (الحياة الخاصة) للفنان والشاعر، وعن أثر (البيئة) فيهما وفى نتاجهما، وتدرس (الحياة الفنية) وأثر الحيوات أو (الظروف) الاجتماعية والفكرية والسياسية فيها. وكان

هذا كله التفاتا الى صلة الظاهرة الفنية بغيرها من الظواهر الاجتماعية. غير أن عجز هذا الفكر المثالى عن ادراك تناقضات المجتمع وعلاقاته والقوانين العامة للواقع الاجتماعى وتطوره، يجعل هذا الفكر عاجزا كذلك عن تفسير هذه الظواهر بردها الى مصدرها، فيلجأ نتيجة هذا العجز الى تفسير ظاهرة بقوانين ظاهرة أخرى، فيفسر النتاج الفنى بالفكر الفلسفى أو الفكر السياسى، أو الأحداث التاريخية أو الوقائع الاجتماعية العامة ... الخ. ومن شأن هذا كله ألا يصل بذلك الفكر الى (خصوصية) الظاهرة التى يفسرها، ولا الى الكشف عن صلتها الصحيحة بغيرها من الظواهر والصور الثقافية روحية وعلمية وسياسية وفكرية... الخ. ولا الى رد كل هذه الظواهر والصور الى مفسرها وهو حقائق الوجود الاجتماعى. ومن ناحية ثانية فان التصور الميتافيزيقى للمجتمع، والعصر والبيئة، يفضى الى جعل الانسان (وحدة منعزلة) متلقية بصورة سلبية لتأثيرات هذه الكيانات المبهمة، ويفضى الى انكار أن يكون - الانسان - (مجموع علاقات)، كما يفضى - فى علاقة هذا الانسان بعالمه الطبيعى والاجتماعى - الى غيبة حركة الذات وفعلها الخلاق . ومن هنا تقع هذه المناهج التاريخية والاجتماعية المثالية فى تناقض، إذ أن أساسها الفلسفى يغلو فى الاعتداد بالذاتية، بينما تنتهى الى معاملة الفن والأدب على أنهما (صدى) لتأثيرات تلك الكيانات المبهمة. ومن

ناحية ثالثة فان الدرس التاريخى الاجتماعى للفن، دون نظر جدلى علمى - فى علاقة المضمون بتشكيله - ، ينتهى بالفن الى أن يكون (دليلا وثائقيا) مفيدا فى دراسة (الظروف) التاريخية والاجتماعية، ويصبح العمل الفنى مجرد (شاهد) على واقعة تاريخية أو حدث سياسى أو اجتماعى. وقد ينتهى هذا الدرس الى مجال علمى التاريخ والاجتماع، لكنه لا ينتهى الى مجال علم الفن.

إن الرومانسية معلم أساسى من معالم تاريخ الفن. وهى، من جهة سندها النظرى وفكرها الفنى، قد وصلت بالتفسير المثالى للظاهرة الفنية الى غايته، واستحدثت مناهج فى الدراسات الفنية والأدبية والنقدية استلهمت فيها نتائج العلوم الحديثة. ولا شك أن هذا كله مهد بقوة للتفسير العلمى لهذه الظاهرة. والرومانسية، من جهة نتاجها الفنى، قد أثمرت أعذب الغنائيات وأبقاها، وقد أكدت حضور الانسان وفعله الخلاق وطموحه اعظيم الى تحقيق الوجود والحرية. وهى - الرومانسية - فى الفكر والفن معا صياغة لمرحلة تاريخية اجتماعية كاملة هى مرحلة المجتمع البرجوازى وسيادة الطبقة البرجوازية. إن (الوهج) الرومانسى العظيم يعبر عن نضج ذلك المجتمع وصعود تلك الطبقة، لكن هذا الوهج يتحول الى (قتامة) واغتراب ووحدة وضياع، عندما تنتهى البرجوازية الى المحافظة والجمود.

٣ – الموقف الوضعى

(نظرية الخلق : الفن من زاوية العلم الفنى) :

إذا كان أول القرن التاسع عشر قد شهد نضج البرجوازية الأوربية وغاية صعودها وتقدمها فقد شهدت نهايته (أزمتها): فى المجتمع، أخذت الرأسمالية الغربية تتحول الى طبيعة احتكارية فى نهاية القرن الماضى وأوائل هذا القرن العشرين، وأخذت الطبقة البرجوازية فى المجتمعات الغربية تفقد ملامحها الثورية ودورها التقدمى وتتحول الى مواقع المحافظة والرجعية، وعاشت هذه الطبقة – ولازالت – أزمة خانقة ظهرت فى أعمالها الفكرية والفنية. وفى الفكر انتهت المثالية الى وضعية ضيقة وروافد لا أدرية وحدسية متطرفة. وفى الفن انقضى عصر الأعمال الخوالد لرواد الرومانسية الثورية، وبدأ عصر الاتجاهات المعبرة عن (أزمة) الانسان الغربى. فاذا كانت الرومانسية ومفهومها عن التعبير قد كانا نتاجا لصعود تلك الطبقة وتقدمها الثورى ، فان مفهوم (الخلق) كان نتاجا لفكر نفس الطبقة فى زمن أفولها، وإبان أزمتها الفكرية والروحية. والأساس الفكرى لهذا المفهوم يبدو فى كتابات مجموعة من المفكرين، لعل أهمهم وأقربهم الى الفكر الفنى توماس إرنست هيوم (١٨٨٣ – ١٩١٧م). Hulme, thomas Ernest فقد عبر هؤلاء المفكرون عن خيبة أملهم فى فردية الانسان، وأثاروا شكوكا قوية

حول القول بخيريته، بل ذهبوا صراحة الى أن الانسان شرير فطرة، وأنه محدود القدرات فاسد أناني بطبعه، وأنه سيطر سيطرة واسعة على جوانب كثيرة من عالمه ولكنه فقد نفسه عندما فقد الوازع الداخلي الموجه الى الخير. ونادى بعض هؤلاء المفكرين بضرورة العودة الى الضوابط الكلاسيكية لمحاصرة الأنانية والذاتية والفردية والنوازع الشريرة فى الانسان، وجاهروا بالعداء للوجدانيات والعاطفيات الرومانسية، وقالوا بإعمال العقل والانضباط والتوازن. لقد سدد هؤلاء المفكرون أقوى الهجمات الى التفاؤل الرومانسي، وهدم النقاد النظريون منهم (نظرية التعبير) الرومانسية، ودعوا الى (فن موضوعى) يتجاوز أوهام الرومانسين، والى (نقد علمى) مؤسس على تقدم العلوم، واستعانوا فعلا بالعلم فى دراسة التجربة الجمالية والطبيعة الشعرية إبداعا وتذوقا، وخلصوا الى نتائج طيبة فى درس دور اللغة فى العمل الشعرى، ومنزلة الاستعارة فى التعبير، وعلاقة الأسطورة والرمز والشعيرة البدائية والموروث الشعبى بالتجارب والأشكال الفنية. ومنهم من اعتمد فى نظره وتطبيقه على علوم طبية كعلم الأعصاب، وعلى علوم والدراسات انسانية وفنية متخصصة كعلمى الجمال ومعانى الألفاظ.

ويحاول ت. س. إليوت - تناولنا فكره الفنى بشىء من التفصيل فى فصل : (الأنواع الأدبية) - أن يقيم نظرية لهذا (الفن الموضوعى): ليس الشعر (تعبيرا) عن مشاعر، وانما هو تخلص من المشاعر، وليس (تعبيرا) عن ذات الشاعر وشخصيته، وانما هو تخلص منهما. إن الشعر (خلق). وهذا الخلق انما هو ثمرة التوازن بين العقل والعاطفة، بين ما يسميه اليوت (القوة الناقدة) و (القوة الخالقة) عند الشاعر. إن الشاعر ينفعل بموضوعه ويتعاطف معه، وعليه ألا يعبر عن انفعاله، بل عليه أن يوجد لهذا الانفعال (معادلا موضوعيا) يساويه ويوازيه ويحدده. ويعين الشاعر فى ذلك عقله، وتعين الشاعر فى تجسيد انفعاله فيما يعادله لغته. أى أن على الشاعر أن يحول عواطفه وأفكاره وتجاربه الى شىء جديد أو الى مركب جديد، الى خلق جديد. وعقل الشاعر فى منزلة العامل المساعد فى العمليات الكيميائية، تتحول بواسطته تلك العواطف والأفكار والتجارب الى المركب الجديد، المختلف عن الأصل ، بينما يظل هو كما هو. وعلى الشاعر أن ينأى (بشخصيته) عن (عقله)، أن يفصلها عنه، حتى يستطيع هذا العقل (الخالق) أن يتفهم (ماد) هذا الموقف الفنى، من عاطفة واحساس وتجربة، وأن يتمكن من تحويلها الى خلق جديد يختلف عنها هو القصيدة. إن معيار التمكن الفنى هنا هو أن ينأى الشاعر (بذاتيته) عن (مادته) وأن يترك هذه المادة لعمل

عقله الخالق، فبهذا وحده ينجو العمل الشعرى من (الذاتية) وتحقق له (الموضوعية). وكذلك يحاول اليوت وضع أسس (نقد موضوعى). ويرى فى هذا السبيل أن الشعر خلق جديد له قوانينه الخاصة وحقائقه، وأن مقياس نقده ينبغى ألا يكون من خارجه، بل لابد أن يلتزم - هذا المقياس - بتلك القوانين والحقائق، وهى لدى اليوت قوانين وحقائق لغوية وجمالية خالصة. للناقد (الموضوعى) - فى تقديره - أداتان : التحليل، والمقارنة. تحليل القصيدة من جهة التشكيل اللغوى ببيان الانساق والتراكيب والهيئات والعلاقات، ومن جهة التشكيل الفنى بتحليل الدلالات والرموز. وتظهر المقارنة أثر التقاليد الشعرية الموروثة فى هذا العمل المنقود، وتأثير هذا العمل فى تلك التقاليد، فأثر الموروث بدهى، كذلك فان العمل الشعرى المعاصر - إذا كان ناجحا - يضيف الى تقاليد ذلك الموروث وقد يغير فيها[١٤] . إن اليوت هنا يضع فروضا (تأملية)، يفسر بها عملية الابداع. ومن شأن التأمل ألا يحقق (الموضوعية) التى يقصد اليها إليوت، مادام هذا التأمل بعيدا عن أن يسنده العلم. بل إن العلم المعاصر لا يؤيد (تفتيت) الانسان الى قوى وملكات منفصلة. ويتصل نظر إليوت التأملى بالفنان وكيفية إبداعه، لكن إليوت لم يقصد الى ذلك، وانما كان ذلك مدخلا الى غرضه الأساسى وهو العمل الفنى. وينتمى هذا العمل الفنى الى عالم خاص هو (عالم

الفن) الذى يختلف عن العالم الداخلى للفنان وعن عالمه االخارجى فى آن. وعالم الفن مسير بقوانين ذاتية لغوية وجمالية. ومهمة الناقد أن يتعرف، على هذه القوانين، وأن يكشف عن وجودها فى العمل المنقود، وأن يكشف عن اضافة هذا العمل اليها وتعديله لها اذا كان – هذا العمل – جديرا بالانتماء الى العالم الفنى . وقد سبق القول – فى فصل (الأنواع الأدبية) – إن هذا النظر يعزل العمل الفنى عن الفنان، ويعزل الفنان عن مجموع علاقاته.

تجنب رتشاردز Richards, Ivor Armstrong التأمل الى درجة طيبة، واقترب بالنظرية النقدية من العلم خطوات ملموسة. لقد كان المبحث الأساسى فى نظرية الأدب عند الرومانسيين يدور حول الشاعر وكيفية إبداعه، أما المبحث الأساسى عند رتشاردز فيدور حول النص وكيفية تلقيه وتذوقه. ورتشاردز إن درس عملية الخلق عند الشاعر وطبيعة القصيدة وتعريفها، وإن استعان بعلوم النفس والأعصاب واللغة، فلكى يخدم غرضه وهو بيان عملية (التوصيل والنقل) وآثار قراءة القصيدة نفسيا وسلوكيا عند القارىء. ويبدو الغرض بصورة واضحة متواصلة فى كل كتبه. فأول كتاب صدر له – بالاشتراك مع عالم النفس أوجدن Ogden – كان (أسس علم الجمال، سنة ١٩٢٢)، يرسى فيه مبدأه النظرى الذى ظل يؤكده فى

جهده النقدى كله وهو أن الجمال ليس كامنا متحققا فى القصيدة ذاتها، انما هو (حالة) عند القارىء، ثم ينتهى الى المبدأ الآخر المترتب على ذلك الأساس وهو أن التوصيل الجيد هو ما أدى الى المبدأ الآخر المترتب على ذلك الأساس وهو أن التوصيل الجيد هو ما أدى الى توازن انفعالى لدى القارىء. والجديد عند ريتشاردز أنه يرفض التأمل، ويعتد بالتجريب وبنتائج العلوم ليهيئ مناخا منضبطا للقراءة الشعرية ورصد الظروف المؤدية الى قراءة سليمة جيدة والملابسات المؤدية الى قراءة خاطئة ورديئة ومن دراسة نجاح التوصيل أو عدم نجاحه على قصائد محددة وجمهور محدد يمكن الانتهاء الى الآثار الوظيفية للشعر لدى القارىء. ولكى يعمق رتشاردز طبيعة التوصيل أفرد لها كتابه - بالاشتراك مع أوجدن أيضا - (معنى المعنى، سنة ١٩٢٣)، وفيه يضع أصول نظرية أثرت تأثيرا كبيرا فى تطور علم الدلالة، فدرس طبيعة (المعنى)، والرمز وكيفية التوصيل اللغوى، والفرق فى الاستخدام اللغوى بين استخدام الشعر للألفاظ واستخدام العلم لها. وكانت الأصول النظرية فى هذين الكتابين مقدمات صالحة، انطلق منها رتشاردز الى التعامل مع الفن الشعرى نفسه، فأخرج سنة ١٩٢٤ كتابه (مبادئ النقد الأدبى)، ليعيد توكيد ما أرساه من طبيعة التجربة الجمالية والتوصيل وآثاره. وأخرج سنة ١٩٢٦م كتابه (العلم والشعر) ليطبق

نظريته فى وظيفة اللغة وتباين استخدامها بين العلم والشعر، وليحدد للشعر مكانه ومكانته فى المستقبل. وأخرج سنة ١٩٢٩م كتابه (النقد التطبيقى) الذى يسدى فوائد جليلة فى كيفية القراءة الجادة للشعر، وفى الاقتراب المخلص من الاجادة.

وجهد رتشاردز محاولة جادة لاستخدام العلم ولازالة كثير من الغموض والابهام عن ماهية الشعر ووظيفته. لقد بدأ (المبادىء) بتقويم لوجهات النظر النقدية فى عصره، ولاحظ عليها التشويش والاضطراب، وسدد هجماته الى تدخل الفردية والذاتية فى الحكم الجمالى والقيمى عموما. وقال إن قيمة الأعمال الفنية والأدبية تضيع إذا ما ضاقت المعايير النقدية فوقفت عند الانفعال والهوى الذاتى. انما ينبغى التوجه - التجريبى بقدر الامكان وبكل ما تتيحه الوسائل العلمية - الى عمليتى الخلق والتذوق ، الى الوصف العينى لكيفية عمل الشاعر، والتأكيد على ضرورة عقد الصلة بين القارىء والعمل الفنى، والكشف عن حقيقة هذه الصلة وآثارها. ونفى رتشاردز بقوة الأوهام المحيطة بالتجربة الجمالية ورأى أن طبيعة هذه التجربة لا تختلف عن طبيعة غيرها من التجارب الانسانية، ولا وسيلة درسها تختلف عن وسائل الدراسة الأخرى، فان الشاعر يحسن ما يحسنه كل إنسان. إن التجربة الشعرية تجربة انسانية يتلقاها أناس تؤثر

فـيـهـم، ولذلك فـإن بالامكان تـحليلهـا ودراسـتـهـا لمن يمكنه تحليل السلوك الانسانى ودراسته. إن التجربة الجمالية ليست شيئا مختلفا عن تجاربنا العادية، ولكنها تنمية لهذه التجارب وتنظيم لها، ولذلك تبدو التجربة الجمالية أكثر دقة ونظاما من التجربة العادية، ولكنها ليست شيئا مغايرا لها. الاختلاف ليس فى طبيعة التجربة، وانما فى (بساطة) التجربة العادية، و (تعقد) التجربة الجمالية، ثم فى (طريقة) نقل التجربة، فإذا نجح هذا النقل اكتسبت التجربة الجمالية وحدتها وكليتـهـا. فإذا كان ريتشاردز يعتد بعلم النفس، أداة للوصول الى مفهوم القصيدة، وفهم لطبيعة التوصيل - مستعينا بتصوره للغة ووظائفها - فإن تناوله (للأثر) يفضى به ضرورة الى الأخلاق، ولذلك فـإنه يضع (سيكولوجيـة أخلاقـيـة) تسـاعده فى صـيـاغة نظرية فى القيم. وقيمة الشىء تتحدد فى منظوره السيكولوجى بأثره. قيمة الفعل فى مقدار ما يحققه من رغبة، وتعلو قيمته كلما تعددت الرغبات التى يحـققها وكثرت ، وكلما قلت فى نفس الوقت الاحباطات التى يسببها. وأعظم الآثار قيمة - فى هذه السيكولوجية الأخلاقية - ما حقق التوازن بين الانفعالات والنزعات. ووجهة نظر رتشاردز هذه فى القيمة تعينه فى التفرقة بين الشعر والعلم، فالشعر يهدف الى تحقيق التوازن النفسى لقارئه، وهنا قيمته التى ينهض بها بطريقة استخدامه للغة التى تختلف عند رتشاردز اختلافا أصيلا عن

استخدام العلم لها. فالشعر لا (ينبئ) بالحقيقة منطقيا، انما يبعث حالات نفسية تفضى الى توازن فى الجهاز العصبى للقارئ.

ولم يبدأ عمل رتشاردز من فراغ، انما تأسس على تراث كولردج، إمام نقاد الرومانسية، وإن كان كولردج - كما سبق - قد وجه معظم جهده الى كيفية عمل الشاعر، بينما وجه رتشاردز معظم جهده الى كيفية قراءة النص وتذوقه، أى أن الأول دار مبحثه حول (الفنان)، بينما دار مبحث الثانى حول (النص). ومن الطبيعى أن من يذهب مذهبا فى أى من المبحثين انما يعرض للمبحث الثانى ضرورة، ولكن كان هذا هو الغالب على نشاط الناقدين. لقد استلهم رتشاردز من عمل رائده تمييزه للتعبير الشعرى عما سواه من ضروب التعبير اللغوى الأخرى، وتفريقه بين (القصيدة) و (الشعر)، وبيانه لكيفية عمل الخيال، واثارة الشعر للنشاط فى النفس. وما ذهب اليه رتشاردز من مذهب فى (القيمة)، انما يستمد أصله النظرى من (مذهب المنفعة) عند التجريبيين الانجليز، ومن بنتام (١٧٤٨ - ١٨٢٢م) Bentham, Jeremy على وجه الخصوص. ورتشاردز نفسه هو الذى دلنا على هذين الأصلين لتفكيره. غير أن عمل كولردج فى نظرية الأدب، وعمل بنتام فى نظرية الأخلاق كانا صياغة متقدمة للمثل العليا التى كانت البرجوازية الأوربية تسعى الى تأصيلها فى

مدها التقدمي، حيث كان الاعلاء من شأن الفرد والفردية فى الفن، والذاتية فى الأخلاق، قيمة تاريخية. وكان هيجل الذى عاصر كولردج وبنتام (توفى قبل بنتام بسنة، وقبل كولردج بثلاث)، تعبيرا فلسفيا رفيعاً عن نهاية المثاليات البرجوازية فى طورها المتقدم. وجاءت التطورات الاجتماعية منذ الثلث الثانى من القرن الماضى لتنقل البرجوازية موضوعيا الى المحافظة، وجانبت فى هذه المرحلة من تطورها المنهج العلمى، فوقعت فى اللاأدرية، والحدسية، والوضعية، وغابت عن رؤاها وحدة الخبرة ووحدة المعرفة. ويمثل جهد رتشاردز جانبا من هذه الأزمة، فهو يعتد فى النص بلحظة التلقى، وهذا جانب خصب جدير بالدراسة ولا يزال طالباً لها. ولكنه يعامل المتلقى بعيداً عن علاقاته الاجتماعية المفسرة لتلك اللحظة، بل لسلوكه عامة. إنه يفتت الخبرة الجمالية، ويعزلها، ثم يفسر الكل بالجزء. وينسحب هذا الأمر نفسه – (تفسير الكل بالجزء) – على نظريته النفعية فى القيمة، فهو حتى لو ربط – أخلاقيا – بين الفرد والجماعة، فإنما ينطلق من أساس البدء بالفرد لبناء المجتمع. هذا من الوجهة النظرية. أما من الوجهة المنهجية، فإن منهجه النفسى، إذا قيس بالتقدم الكبير الذى أحرزه علم النفس المعاصر يصبح بدائيا أوليا. فقد نشط رتشاردز فى العشرينات من هذا القرن، فى وقت كان علم النفس لا يزال بين البحث الافتراضى والمنهج التجريبى والتأمل الفلسفى، الى جانب أن

رتشاردز نفسه لم يكن عالم نفس، ولذلك فإن معظم استنتاجاته قائم على تجريب (بسيط) أو على افتراضات تأملية لم يؤيدها تجريب ما، ولهذا فان نتائجه فى (الوصف) النفسى للحظتى الابداع والتذوق، تجاوزها البحث المعاصر بمراحل بعيدة. ولكن ستبقى من جهد رتشاردز أمور جليلة، أهمها أنه وجه النظر بقوة الى (النص) بصورة تشبه التقديس، وعامله معاملة جادة بعيدة عن التعميمات. وأبقى من ذلك ايمانه بنوعية النشاط الأدبى وجدارة دراسته بأن تكون علماً. فإن تكن استعانته بعلوم النفس والأعصاب قد تجوزت، فإن جهده اللغوى ومشاركته فى نشأة علم الدلالة - على الرغم من أنه لم يراع فى الدلالة سياقها التاريخى ومضمونها الاجتماعى - عنصر ضرورى فى الجهود المتوجهة الى تأسيس علم مفسر للنشاط الأدبى(١٥) .

لقد بدأ الفكر المثالى البرجوازى بالانقلاب على الآلية القديمة التى أضاعت الذات فى العالم، وأصل نظرته التى غالت فى تأليه الذات حتى أضاعت العالم فيها، وانتهى - فى أزمته - بانكار الذات نفسها. لم يستطع هذا الفكر أن يصل الى القوانين الموضوعية المفسرة لحركة المجتمع والتاريخ، كما لم يستطع أن يصل الى صياغة صحيحة لعلاقة الفرد بالمجتمع. وبدهى أن ينتهى هذا

الموقف بانكار تلك القوانين وبغموض هذه العلاقة. ويفضى هذا بالمفكرين - كما رأينا فى تقديم هذا الموقف الوضعى - الى التشاؤم الشديد من نتائج (تقدم) المجتمع، والى الشك القوى فى (قدرات) الفرد. إنهم لم يعوا آفاقا للتقدم أبعد من علاقات المجتمع البرجوازى القاهرة، فتشاءموا. ولم يعوا أفقاً لعلاقة الفرد بالمجتمع أبعد من الذاتية المفرقة، فشكوا. ينتج عن هذا أن يلوذ العلماء والمفكرون بالقوانين الخاصة لنشاطاتهم النوعية، فتتحول كل ظاهرة الى (دائرة مقفلة) مسيرة بتلك القوانين الخاصة.

وبهذا يغيب فى تفسير الظواهر والنشاطات الانسانية أساسان لا ينهض بغيرهما تفسير يعتد به فى التراث العلمى: التاريخية، والذاتية. ولقد رأينا أن هؤلاء المفكرين الوضعيين، يجعلون من الأدب - الفن عامة - واحدة من هذه الدوائر المقفلة، ولقد أدت جهودهم خدمات جليلة فى الدرس الأدبى والفنى عموما، لكن هذه الجهود لم تفسر الظاهرة الفنية تفسيرا علميأ، لأنها أنكرت الأساسين السابقين. إن القوانين الخاصة للظاهرة الأدبية قوانين لغوية جمالية. لكن الأدب - من جهة أنه نشاط انسانى - لا يفسر بهذه القوانين الخاصة وحدها. وبدهى - كما ذكرنا فى فصل : (الأنواع الأدبية) - أن الأدب (فن لغوى) إذا كنا نسنده الى أداته ونعرفه بها، لكنه نشاط انسانى يعكس حركة وقاع تاريخى اجتماعى محدد عكسا

خاصا اذا نظرنا اليه من جهة (ماهيته) و (مهمته). ويدهى أيضا أن درس الأداة أساس أول فى بيان ماهية الأدب ومهمته ذاتهما. لكن أداة الأدب – اللغة – تتضمن سياقا تاريخيا اجتماعيا يؤكد تاريخية المبدأ الجمالى واجتماعيته. فاذا فسرت الظاهرة الأدبية (فى ذاتها) – من جهة قوانينها الخاصة – بدرس الماهية والمهمة من خلال درس الأداة، كان هذا التفسير عقيماً إلا اذا قام على ذلك السياق التاريخى الاجتماعى الذى تتضمنه اللغة، أى إلا اذا قام على تاريخية المبدأ الجمالى واجتماعيته. واذا فسرّت (فى علاقاتها) – من جهة كيفية عمل قوانينها الخاصة فى ظل قوانين أعم – بدرس الماهية والمهمة والاداة من خلال طبيعة الادراك الجمالى لواقع محدد، كان هذا التفسير عقيما إلا اذا قام على ارتباط هذه الظاهرة بغيرها من ظواهر البناء الثقافى وقوانين الوجود الاجتماعى. ولا ينكر إليوت ورتشاردز الغايات الأخلاقية والنفسية والاجتماعية فى وظيفة الفن الأدبى، لكنهما يستخلصان هذه الغايات من حقائق التشكيل من غير أن يعتد فى هذه الحقائق بذلك السياق، أى من غير نظر الى تاريخية المبدأ الجمالى واجتماعيته. وقد دفعت هذه الجهود الدرس الفنى خطوات، لكن معظمها قد ينتمى الى مجالات علوم اللغة والنفس والأخلاق والأعصاب، لا الى مجال علم الفن.

ثانيا : الفكر العلمى

(نظرية الانعكاس : الفن من زاوية الواقع)

فسرنا فى فصول هذا الكتاب الظاهرة الأدبية فى ضوء الأصول الفلسفية والجمالية لنظرية الانعكاس، وهى السند النظرى للمدرسة الواقعية. وهذا الكتاب (مقدمة)، غرضها تحديد علاقة الانسان بعالمه - بواقعه بالمعنى العلمى للواقع - وتفسير الأدب فى ضوء هذه العلاقة من جهة مصدره وقوانين تطوره . وبطبيعة الحال فان التصدى لهذين المبحثين قد أفضى ضرورة الى غيرهما من مباحث نظرية الأدب وفلسفة الفن عامة. لكن مجال هذه المباحث دراسات أخرى رأينا أن نقدم لها بمبحثى المصدر والتطور، لأنهما يمهدان - نظريا - لغيرهما . فى هذين المبحثين تبدى الواقع فى (موضوعيته)، وتبدى الفن فى (خصوصيته). يمكن (معرفة) الواقع، ولكن لا يمكن (تعريفه) بصورة نهائية قاطعة، إذ أن معرفة الواقع تاريخية موقوتة، ترتبط بمدى علمنا وفهمنا له. ولهذا فان الواقع يبرز فى كل مرحلة من مراحل التطور جوانب جديدة ومظاهر وظواهر لا تقف عند غاية ولا تحدها نهاية. وقيمة هذه النظرة أنها تعامل الواقع بأبعاده الثرية، وتنفى عنه السكونية والثبات، وتحرره من الجمود والسرمدية، وتتصوره فى صيرورة وتغير دائبين، وتجعل للذات (فعالية) ازاء الموضوع، فلا تضحى بها فى سبيل الوصول الى قوانين نهائية.

الواقع شبكة معقدة من علاقات الانسان بالعالم، متشابكة، متداخلة، متفاعلة. ونحن قادرون على معرفته، ولكن هذه المعرفة محدودة بما وصلنا اليه من تطور اجتماعى وتقدم علمى وتكنيكى. وتغيره دائم، ولذلك فصورته لدينا متغيرة أيضا. وهو ليس محدوداً بما أنجزه، بل أنه لينطوى على تشوف الى ما ينبغى انجازه.

يترتب على هذا التصور للواقع نتائج فى مفهوم الفن. يترتب على توكيد فعالية الذات ازاء الموضوع، أن الواقع يتبدى فى الفن بصورة خاصة(١٦): للواقع حقيقته الموضوعية، ولهذه الحقيقة وقع فى نفوسنا، وصدى فى ذواتنا الانسانية، ومفهوم فى أذهاننا. تنعكس صورة الواقع الموضوعى على الذات، ولكن لهذه الذات رؤاها وأحلامها ومواقفها، فتتغير الصورة لديها وتكتسب شكلا خاصا. فالفن انعكاس، ولكنه ليس انعكاسا سلبيا، بل هو اسهام فى التعرف على الواقع، وأداة لم شعثه، وسلاح لتغييره. فاذا غامت رؤية الفنان للحقيقة الموضوعية فقد عمله موضوعيته، واذا غابت الذات فقد عمله فنيته. إن الواقع يبدو فى الفن أكثر غنى من حقيقته الواقعة، لأن الفن لا يقف عند الواقع فى معطياته الخارجية المباشرة، انما يتخطى هذه المعطيات الى ادراك جديد لها، فيبدو الواقع فى صورة جديدة له: صورته الفنية، وهذه الصورة الفنية أكثر كمالا من

(أصلها)، لأنها تلم ما بدا مبعثرا من عناصره، وتوضح ما بدا غامضا من مغزاه. إن الفن وإن كان مصدره الواقع، إلا أنه يتجاوز الماثل فى هذا الواقع الى اكمال ما يشوبه من نقص ، والى ما يرهص به من جديد. بهذا يتحرر مفهوم الواقع من (المثول) ومن المباشرة الواقفة عند حد المرئى والملموس، فينتظم الشوق الى الاكتمال ، والحلم بما لم يقع، واستشراف مستقبل آت. ويتحرر مفهوم الفن من الانعكاس السلبى فينتظم الذاتية الغنائية فى وعيها بالحقيقة العيانية. ويكشف عن مغزى الماثل فى الواقع، ويتجاوزه الى أن يمنح الانسان صورة لغد يسعى الى صنعه. إن هذا التصور ينفى الميكانيكية والفوتوغرافية فى علاقة الفن بالواقع، فالفن هنا لا يحاكى الواقع فى شتاته وجزئياته حكاية بعيدة عن جوهر حركته وثرائها. كما أن هذا التصور يصوغ العلاقة بين الذات والموضوع صياغة علمية، فيعتد - فى الفن - بالذات المبدعة: وعيها، حرارتها الوجدانية، خيالها الذى يكتشف بين الجزئيات جوامع لا تتبدى لكل عين، وبين المعطيات شوائب نقص، ومن الماثل صورة المثال.

الهوامش :

(١) راجع : ص ٣١ وما بعدها، وص ٤٢ وما بعدها، ومواضع متعددة من القسم الثاني ص ٤٨ وما بعدها في كتاب :

Dickinson G. Iowes: The Greek View of Life. London 1962.

وراجع كذلك الصفحات من ٢٠ الى ٣١ وصفحتي ٤٥، ٤٦، وص ١٨٦ وما بعدها في كتاب انجلز :

(Dialectics of Nature)

(٢) شمل التصور اليوناني (العام) للفن الفنون النافعة والفنون الجميلة معا، وربطها جميعا بسعي الانسان الدائب الي فهم الطبيعة والسيطرة عليها واكمال نقصها. فالفنون العلمية تحقق مقاصد الطبيعة وطاقاتها، وغايتها الوصول الي ارضاء حاجات الانسان العلمية . والفنون الجميلة تكمل الطبيعة بمحاكاتها لتعميق وعي البشر بهذا العالم الطبيعي من حولهم. راجع ص ٥ ، ص ٦ في كتاب:

(Criticism: The Major. Texts) وص ١٢٩ وما بعدها في كتاب : (Ihe Greek view of life) المشار اليه سابقا.

(٣) راجع الكتاب العاشر من (جمهورية) أفلاطون (G. P.7) وخاصة الفقرة ٥٩٦ ص ٤٢٧/٤٢٨، والفقرة ٦٠٧ ص ٤٣٣، ٤٣٤ وراجع المقدمة المطولة التي قدم بها اروين ادمان Iewin Edman مجموعة :

(The works of plato). the modern library, New york, 1956

وراجع كذلك الفصل الثال من كتاب سهير القلماوى (فن الأدب:(١) المحاكاة، القاهرة ١٩٥٣م).

(٤) صنف الفكر الجمالى الارسطى وفق ميادين النظرية الجمالية والبحث الجمالى: النظرية العامة للجميل – الجمال والاخلاق – الجمال والحقيقة – عناصر الجمال – الجمال والجلال – الجمال فى لاطبيعة والفن – الجمال والقبح فى علاقتهما باللذة والألم – الحكم الجمالى.
ارجع الى هذا التصنيف: الصفحات ١١٩ الى ١٢٤ فى : (G.B. 2.)
(٥) رجعت هنا الي كتاب الشعر الأرسطى (G. B.9) ورجعت كذلك الي كتاب بوتشر (Butcher, S. H.) عن نظرية أرسطو فى الشعر والفن الجميل، ومقدمة جون جاسنر John Gassner للطبعة الرابعة من هذا الكتاب.
كما رجعت الي الفصل الرابع من كتاب سهير القلماوى «المحاكاة» والي القسم الأول من كتاب عبد المنعم تليمة «أدب المسرحية» وهو بحث لم ينشر.
(٦) فصل : «الأنواع الأدبية».
(٧) رجعت هنا الى اتيين سوريو صاحب : (La correspondances des artds) فى مواضع تعقيبه علي (نقد الحكم) الكانتى خاصة، وفكر كانت الجمالى عامة. كما رجعت الي – صفحات ٢٣٤، ٢٤٣ – ٣٥٥ فى مجموعة فريفيل – عبد المنعم تليمة : مقال (فى البدء كان العمل) المشار اليه سابقا.
(٨) اعتمدت علي كتاب أوسماستن وعلى عملى هيجل فى فلسفة التاريخ وعلم الجمال كما رجعت فى مجموعة فريفيل الي ص ١٩٢ وص ٢٨٨ وما بعدها.
(٩) Imagination
(١٠) Fancy
(١١) Primary Imagination
(١٢) Secondary Imagination
(١٣) راجع الفصلين : الرابع ص ١٥٨، والثالث عشر ص ١٧٨ من :
(Biographia Iiteraria) فى :
Coleridge : Poetry and prose, edited by Carlos Bak-

er, London, 1965

وراجع كذلك الفصل الأول ص ٢٠٠ (الكتاب الثامن، المجلد الثالث) من :

George saintsbury : A history of criticism and Iiterary taste

لندن، الطبعة الثامنة.

(١٤) راجع نصوصا نظرية أربعة لإليوت فى مجموعة :

Criticism: The major texts, p. p. 525 ff.

وراجع كذلك ص ١٠٧٨ وما بعدها فى المجلد الثانى من :

The Iiterature of England

(١٥) رجعت - بالاضافة الى كتب رتشاردز - الى :

- Critcism: The major Texts, 573 ff

- The literature of England vol 2, passim.

- عبد المنعم تليمة : مقال (بين النظرية والمنهج فى النقد الأدبى) مجلة (الفكر المعاصر)، يناير ١٩٧٠م.

(١٦) راجع : عبد المنعم تليمة : المقال المشار اليه سابقا.

المراجع

أولا : مراجع باللغة العربية

(أ) مؤلفة :

- أحمد أبو زيد : تايلور، القاهرة، دار المعارف، ١٩٥٨م.
- سهير القلماوى: فن الأدب «١ - المحاكاة»، القاهرة، ١٩٥٣م.
- لطفى عبد البديع: التركيب اللغوى للأدب، القاهرة، النهضة المصرية، الطبعة الأولى، ١٩٧٠م.
- يوسف كرم : تاريخ الفلسفة الحديثة، القاهرة، دار المعارف، الطبعة الرابعة، ١٩٦٠م.
- يوسف كرم : تاريخ الفلسفة اليونانية، القاهرة، النهضة المصرية، الطبعة الخامسة، ١٩٦٦م.

(ب) مترجمة :

- أحمد أبو زيد : أشرف علي ترجمة فصول من كتاب فريزر «الغصن الذهبى»، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١م.

- برنال : رسالة العلم الاجتماعية، ترجمة ابراهيم حلمي عبد الرحمن، القاهرة دار الفكر العربي، ١٩٤٩م.
- تشايلد، جوردون: ماذا حدث في التاريخ، ترجمة جورج حداد، القاهرة، ١٩٥٦م.
- فيشر، ارنست: ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١م.
- لوفافر، هنري: في علم الجمال، ترجمة محمد عيتاني، بيروت، دار المعجم العربي، ١٩٤٥م،
- لويس ، جون: مدخل الي الفلسفة، ترجمة أنور عبد الملك، القاهرة الدار المصرية للكتب، ١٩٥٧م.
- هاوزر، أرنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ، جزءان، ترجمة فؤاد زكريا، القاهرة، دار الكاتب العربي، ١٩٦٩م.

ثانيا : مراجع أجنبية :

اعتمدت في الرجوع الى بعض الأصول على نشرة مجموعة :

(Great books of the western world).

1952.

وفي هذه الحالة فإنني أذكر اسم المؤلف، وعنوان الكتاب، ثم

أضع بين قوسين الحرفين (G.B.) اشارة الى المجموعة، ويتلو الحرفين رقم الكتاب فيها.

- Adam, Leonhard. primitive art, London 1954.
- Aristotle. On poetics, (G.B.9).
- Bate, Walter jaekson. (Ed). Criticism: The major Texts, New York 1952.
- Bloomfield, Leonard. Language, New York, 1961.
- Butcher, S., H. Aristotle's Theory of Poetry and fine art, London 1951.
- Carlton Lake, and Bobert Mailard, (Cen ed). Adictionary of modern painting, London 1964.
- Caudwel. Christopher. Illusion and reality, a study of th surces of poetry, London 1937.
- Coleridge. Poetry and prose, edited by carlos Baker London, 1965.
- Dickinson, G. Lowes. The greek View of life, London, 1962
- Eliade, M. Myth and reality, 1963.
- Eliot, T.S. The use of Poe y andme use of criticism, London, 1959.
- Engejs, F. Dialectics of nature, 1966.
- Hegel. Esthetique, paris. 1944.
- Hegel. The philoscphy of history, (G.B.46).
- Herskovits, M. J. Economic anthropology new yor,

1952.
- James, William. The principles of psychology, (G.B. 53).
- Joshua, A, Fishman. (Ed), Readings in the Sociology of Janguage, Paris, 1968.
- Lenin. Collected works. Moskow, 1964.
- Lukacs, Georg Goethe and his age, translated by Robert Anchor, London, 1968.
- Lukacs, Georg. The Historical novel, London, 1965.
- Malinowski, Bronislaw. A scientifie Theory of culture, London 1969.
- Marx, K. Capital, (G. B. 50).
-Marx, K. The poverty of philosophy, 1966.
- Marx K. & Engels, F, Sur la litterature et l'art, Jean Freville, (ed), paris, 154.
- Mure, G. R. G. an introduction to Hegel, 1940.
- Osmaston, F. B. Hegel's philosophy of fine art.
- Piaget, Jean. Structuralism, translated and edited by chaninah Maschter, London 1971.
- Radcliffe, A. R. Structure and funetion in primitive society, London, 1952.
- Read, Herbert. art now, London, 1960.
- Read, Herbert. the philosophy of modern art, Lon-

don, 1951.
- Richards, J. A. practical criticism, London 1966.
- Saintsbury, George. A History of criticism and literary taste in Europe, London vol. 3.
- Sapir, Edward. Culture, language, andpersonality, 1966.
- Sebeok, Thomas, A. (ed). Myth: A symposium, 1955.
- Souriau, Etienn. La Correspondance arts, paris 1947.
- Strauss. Claude Levi. The Savage mind, London, 1968
- Vygotsky, L. S. Thought and language, London, 1962.
- Wallace, Anthony, F. C. (ed). Men and cultures, London, 1960.
- Weideli, W. Brecht, London, 1964.
- Wellek, Rene. Ahistory of modern criticism, London, 1966.
- Wellek. rene, & Warren, Austin. Theory of literature, London, 1966.
- Willett, J. The Theatre of B. Brecht, 1956.
- Woods, George, B. (ed) the literature of England, London 1958.

المحتويات

الباب الأول
مصدر الأدب

الباب الثانى
قوانين تطور الأدب

د. عبد المنعم تليمة :

- مواليد الجيزة - ١٩٣٧.
- درس اللغة العربية وآدابها فى جامعة القاهرة.
- حصل على الدكتوراه فى النقد الأدبى عام ١٩٦٦.
- رُقّى الى درجة الأستاذية سنة ١٩٧٧.
- عمل أستاذاً زائراً بالجامعات اليابانية عشر سنوات.
- عمل مستشاراً للثقافة العربية بجامعة الأمم المتحدة منذ نشأتها.
- أشرف على عشرات الرسائل للماجستير والدكتوراه.
- شارك فى مؤتمرات محلية واقليمية وعالمية.
- له بحوث فى فلسفة الفن ونظرية الأدب والنقد التطبيقى بالدوريات العلمية باللغتين العربية والانجليزية.

أهم أعماله :

- مقدمة فى نظرية الأدب - ١٩٧٣.
- مداخل الى علم الجمال الأدبى - ١٩٧٨.
- النقد العربى (بالاشتراك) - ١٩٧٨.
- الأدب العربى بين الوحدة والتنوع (بالاشتراك).
- العمارة الاسلامية (بالاشتراك).

رقم الايداع : ٩٨/٢٨١٨

الأمل للطباعة والنشر ت : 3904096